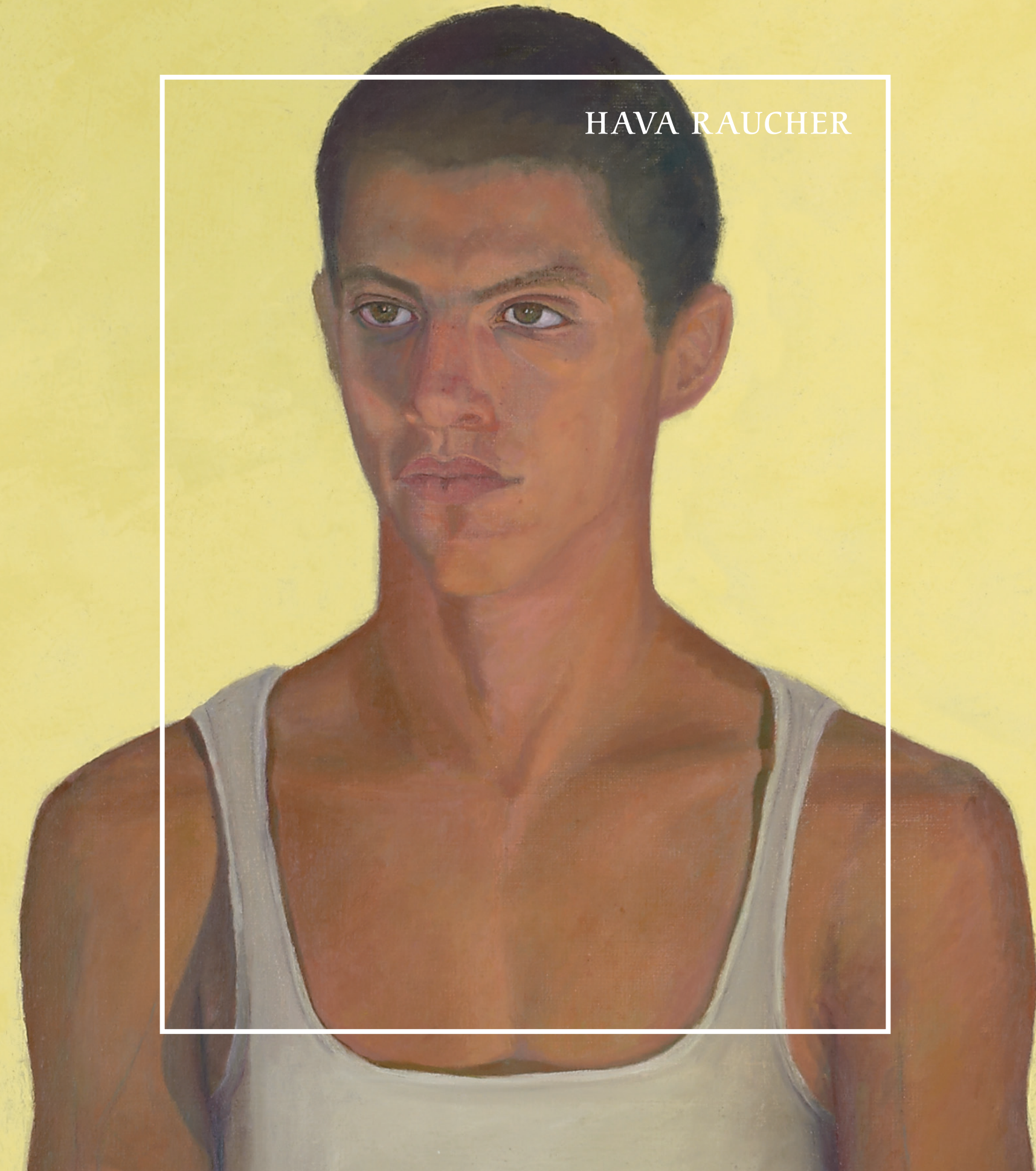


חווה ראוכור



HAVA RAUCHER



חֹהַר רְאוּכָר

5	מסע אל השוליים חוה ראוכר
19	ונוס מרימה ידיים ליאב מזרחי
27	קורות חיים
33	עבודות
34	דיוקן עצמי 1979–1984
44	עדות 1990–1994
56	בנים 1994–1997
66	הפיתוי 1996–2014
82	כתוב באמהרית 2004–2010
94	פיסול 2010–2014

קטלוג חוה ראוכר
תערוכה ונוס מרימה ידיים

אוצר: ליאב מזרחי
עיצוב גרפי והפקת קטלוג: אודי גולדשטיין
צילום: אבי אמסלם
תרגום מעברית לאנגלית: סו גולדיאן
עריכה לשונית: בלהה לוז
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ
המידות בס"מ, גובה לפני רוחב משמאל לימין [בעברית ובאנגלית]
דצמבר 2014, בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי תל אביב

מסע אל השוליים

חזה ראוכר

הקטלוג הוא יומן מסע. מסע אל השוליים, השוליים של הגוף והשוליים של הנפש. של הגוף שהזמן נותן בו סימנים ושל הנפש שתועה אל מחוזות הספק. מסע אל האנשים ההולכים לצדי הדרכים, מהגרים מארץ לארץ, ואל העקורים והתלושים, המשוטטים בשום מקום. מסע אל הספק המקנן בשוליים הריקים שליד הטקסט ובקצוות הרכים של הכתם בציור. ספק שממנו עולות השאלות, לעתים בהיסוס ולעיתים בבוטות ובהתרסה.

פרק ראשון **דיוקן עצמי**

דיוקן האמן הוא ללא דמות פיזית, ראליסטית, הנאמנה למציאות.

מראה פניו משתקף בעיני האחרים. 1979–1984 אקריליק,

עפרונות צבעוניים, פחם וצבעי שמן על בד.

העבודות הוצגו בתערוכת התזה בגמר לימודי ה־M.F.A באוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס, מיסורי בארה״ב. האוניברסיטה מדורגת במקום ה־30 בעולם. המחלקה לאמנות מצוינת. המורים אמנים מובילים, האווירה מאד קונספטואלית.

בעבודות ניסיון ליצור ניגוד בין ציור אשלייתי החותר לשלמות ומטעה את העין לבין ציור פרימיטיבי אותנטי שנעשה ישירות על הבד בידי אנשים שאינם ציירים מיומנים. הם התבקשו לצייר את דמותי, וזאת כדי ליצור קולאז', ההולך על חבל דק בין המעודן והמלומד לבין הלא מיומן, כשמתוך האי ידיעה נוצרים אזכורים לתולדות האמנות.



פרק שני עדות

דמויות ערום גדולות מהחיים.

1990–1994 שמן על בד.



1 ראה דמויות נוספות בעמודים 128–132. הדימויים הם שחזור, כיוון שלא נמצאו בארכיון.

אוקטובר 1994, מיצב־ציור של תשע עבודות ענק. תשע דמויות נשים, עולות חדרות מחבר העמים, אשר צוירו בזמן אמת מתוך התבוננות, בעת העלייה הגדולה של 1990. פרופ' גרגורי אוסטרובסקי מבקר האמנות של העיתון 'וסטי', המתפרסם בשפה הרוסית, כתב ביקורת אוהדת מאוד על התערוכה. 'וסטי' סירבו לפרסם אותה. במקומה פרסמו כתבה גדולה מאוד במוסף התרבות, ובה הדפיסו את דמויות הנשים העירומות כשעיניהן משוחות בפס שחור.¹ כתב פרופ' גרגורי אוסטרובסקי: "מי שמבקר בתערוכה של חוה ראובר כדי לקבל 'התרגשות נעימה' עשוי להתאכזב. את פני חובב האמנות המודרנית לא יקבלו נופים, טבע דומם, מופשט או מיצגים, אלא דמויות עירומות שאינן נותנות מנוח, אחוזות כך חזק ולא עוזבות.

מדוע נשים אנונימיות אלו כובשות את מחשבותיך, רגשותיך ודמיונך, גוזלות את מנוחתך וטורפות את שנתך?

שם התערוכה 'עדות' מרמז על השבועה הנאמרת בבית המשפט - 'אמת, רק אמת, ושום דבר פרט לאמת'.

מסמך אמנותי שהוא קודם כל עדות אנושית. דיוק ואמינות כשל פרוטוקול, אשר כביכול אינם הולכים עם חופש הדמיון היצירתי. פרוזה דוקומנטרית כזו דורשת מהאמן מסירות נפש מוחלטת, רמה מקצועית גבוהה ושיתוף פעולה מלא מצד הצופה.

במבט ראשון הכול נראה פשוט מאוד: תשעה דיוקנים של נשים גדולות מגודלן הטבעי. תשע דמויות עירום בגובה מלא העומדות פרונטלית בעמידה זהה, כשרגליהן צמודות וידיהן מונחות לצדי גופן. ללא אביזרים נוספים. לשמונה מתוך תשעה הדיוקנים רקע חד־גוני וניטרלי ללא רמז של נוף, פנים חדר, או כל פרספקטיבה ליניארית. רק דמות אחת ניצבת במרכז התערוכה, מצוירת על רקע נוף ישראלי. אדם עירום על אדמה חשופה 'כי מעפר באת ואל עפר תשוב'.

נשים מבוגרות ואף זקנות, שגופן איבד מגמישותו, חנו וקסם נעוריו. עבודת האמנות אינה מדגישה במתכוון, אך גם לא מסתירה, את סימני הגיל, קמטים, עור רפוי, כפות רגליים וידיים מעוותות, שדיים ובטן נפולים. אין בעבודות שום נימה ארוטית, הציורים הם אודות משהו אחר. זוהי עדות. בכיתובים שמתחת לתמונות רשום: נטשה בארץ־ישראל; דינה בארץ־ישראל; אידה; ליזה. לא נטשה ממוסקווה, לא ליזה מקישינב, אלא דווקא בארץ־ישראל. וזה

חשוב מאד לאמנית, למודלים ולנו.

העבודות מציגות דימוי קיבוצי של העלייה הרוסית של שנות ה־90 אשר עלתה לארץ המובטחת בדרך קשה וארוכה. אחדים רואים בעלייה התגשמות הציונות וברכה לארץ־ישראל, ואחרים - עול ונטל כבד מנשוא.

העלייה היא חלק בלתי נפרד מן המציאות שלנו ומתולדותיה, לכן הדימוי של העלייה חייב להיות מציאותי, אמין ולא מקושט, כמו בפורטרטים של חוה ראובר.

במשך שלוש שנים ציירה ראובר את התמונות. כל פורטרט הוא תולדה של שעות עבודה. האמנית עבדה בצורה יסודית, רצינית ומתוך התבוננות מרוכזת וקפדנית במודלים אשר גופן ופניהן מספרים עליהן כמו שורות בספר. ספר על דור שלם שעבר את השואה ומצא מקלט בארצו לאחר תלאות מרובות. לא רק על הדור כולו מספרות התמונות, אלא על אותם מתי־מעט אשר חייהם היו רצופי סבל ואובדן.

חוה מתבוננת במבט אובייקטיבי נטול רגש, כביכול, מפוכח ולא מעורב. אולם דווקא בהסתכלות הזו היא מגיעה להתחברות רגשית טעונה ביותר ומזהה את העצמי שלה במודלים.

יש הרבה מהמשותף לאמנית, ממוצא בולגרי, שהגיעה לארץ בגיל רך מאד, ולנשים אלו. גורלן דומה לגורל אמה שחוותה את מאורעות השואה במלואם. למרות השוני בין העליות, המהות זהה - כמו פליטים, 'כולנו יותר בדרך מאשר בבית'.

'עדות' היא אוטוביוגרפיה מאד אישית ואף אינטימית. הדחף צריך להיות כה חזק כדי להניע אמן ישראלי [שאינו עולה חדש] ליצור תערוכה המוקדשת לנושא שאינו פופולרי".²

תגובת עורכת מוסף התרבות של "וסטי" למאמר שפורסם ב"ארבע על חמש" בנובמבר 1994 הייתה:

"תערוכה טעונה מהסוג הזה, מצוירת בסגנון היפר־ראליסטי מובהק, הצריכה עבודת תחקיר מקדימה, בשל הדרך בה הוצגו הנשים - עולות חדשות מרוסיה, אימהות וסבתות - בקונספט המציג את מצוקתן ועליבותן קבל עם. היא מעלה את בעיית הדימוי, הפוגע, לדעתה, בנשים עצמן, בבני משפחותיהן ובקהילה הרוסית כולה".

עירום של אישה מבוגרת נתפס כעלבון, אז וגם היום. אחרי תערוכה זו הפסקתי לצייר נשים בעירום מלא, עברתי לעירום חלקי. את ה"עולות" ציירתי מתוך אמפתיה והזדהות מלאה עם מצבן כפליטות מהגרות. ראיתי בהן מעין דיוקן עצמי שלי.

היטיב לתאר את מצבן פרופ' אבישי אייל:

"גם לחלק מציוריה של חוה ראובר זוג 'כנפיים' משני צדי הבר, כמו

^[1] פרופ' גרגורי אוסטרובסקי, ארבע על חמש מס' 60, נובמבר 1994

‘תריסים’ של איקונין. כנפיים אלה, המשולשות בחלקן העליון, מזכירות מבנה של בית, אלא שכנפיים אלה נמוכות מן הבד המרכזי, שעליו מצוירת דמות האישא, ומגביהות אותו. הנשים מצוירות כשרגליהן מחוץ לבד, בהונותיהן ‘מקוצצים’ והן ‘מוגבהות’ וכמו מנותקות מן הקרקע. ניתוק זה מתקשר לניתוק הכללי של הדמויות מן הרקע ומחזק את תחושת ה‘גלות’.

נשים אלו גלו מתרבות אחת ולא הגיעו לתרבות אחרת. הן מנותקות מכל הקשר, ולא רק שהן מעורטלות מבגדיהן, גם אין שום חפץ בסביבתן המעיד על אישיותן או על עברן. במובן הזה אלה הן נשים שאינן שייכות לשום מקום ולשום זמן, הן אבודות בחלל ריק, בתוך נוף עיון, וכל שנותר להן הוא גופן המיוסר וזיכרונותיהן. אם נרחיק קצת לכת נוכל לראות בציורים אלה ‘איקונות־יהודיות־חילוניות’, נטולות כל מסתורין דתי, המעמידות נשים אלה במעין ‘סלקציה’ נצחית לשיפוטו של קצין נעלם, שיגזור את גורלן. היותן של הדמויות ‘נשים’ ‘מבוגרות’ ‘יהודיות’ ‘גולות’ ו־‘זרות’ מגדיר באופן קטגורי את מעמדן ואת עתידן.

חוה ראוכר, יצאה לתאר את זיכרונותיה ואת דמות אמה באמצעות ציור ראליסטי של עולות חדשות מרוסיה. במהלך העבודה, ואולי שלא מרצונה, נמצאה יוצרת איקונין מונומנטלי לדמות של אישה־ קדושה, קורבן נצחי של תהפוכות ההיסטוריה ושיני הזמן.[[]^{5]}

3פרופ' אבישי אייל, חוה ראוכר, איקונין חילוני, ארבע על חמש מס' 42 מאי 1993

פרק שלישי בנים

הנער נחשון רוצה להיות גיבור מלחמה.

שמן על בד, 1994–1997.

סדרה של שלוש עבודות שבהן ציירתי את נחשון בזמן אמת מתוך התבוננות במשך שנה וחצי - כשהוא היה בן חמש עשרה, בן חמש עשרה וחצי, ובן שש עשרה. דמותי מופיעה בפינת הציור, מתבוננת בנער כמו אם המגדלת את בנה. עקדה - הציור, ובו דמותו של נחשון המתחפש לחייל שוכב, נלמדת במאגר של מט"ח, המרכז לטכנולוגיה חינוכית.

”בתוך מגוון נקודות המבט על העקדה, המתבטא באמנות הישראלית משנות השמונים ואילך, ממשיכה להופיע גם נקודת המבט הלאומית הרואה בחייל הצעיר את בן דמותו של יצחק, ולכן הוא קורבן לעולה בשם האידאל הציוני הלאומי. גישה זו מתבטאת ביצירתה של חוה ראוכר, שהוצגה בתערוכה ‘קִיץ/קטיף’ ביולי 2005. בציור נראה חייל צעיר שוכב על מעין מיטה שהיא

למעשה דרגש אבן. למראשותיו ומתחת לרגליו של החייל מונחות כריות כחולות דקות. החייל לבוש גופייה, מכנסיים צבאיים ונעליים צבאיות, עיניו פקוחות ומביטות אל הצופה, פניו ערניות, וידיו נחות. מעליו מלבן צר, הנראה כמעין תמונה בתוך תמונה, והוא ממוקם במרכז חלקו העליון של הציור. בתוך המלבן נראה חלק מחדר ובו ראשה של אישה מבוגרת בתספורת קצרה המביטה אף היא לעבר הצופה. פניה של האישה קודרות וקטע החדר שבו היא נמצאת חשוף וחסר קישוט וצבעיו אפור וסגול בהיר.

שם הציור - ‘עקדה’ - הסגנון הריאליסטי, דמות החייל המוכן [נעליו לרגליו] שאיננו רואים את נשקו, הניתוק בין שתי הסצנות מחד ושילובן באותה תמונה מאידך - כל אלה מקשרים בישירות את הצופה בישראל של 2005 אל הטקסט המקראי ואל המיתוס הלאומי־ציוני של העקדה. ניתן לפרש שהחייל השוכב הוא יצחק המוכן להיעקד מרצונו ומתוך אמונה בצדקת המעשה. האישה בחלק העליון היא אמו של החייל, שבמציאות הישראלית מקריבה את בנה מתוך סבל, והיא בת דמותן של נשים במסורת היהודית שהקריבו את בניהן וסבלו, כמו שרה אם יצחק, שסבלה מתואר במדרשים, וחנה מהסיפור על חנה ושבעת בניה. האם המקריבה מופיעה באמנות בדמותה של מריה אם ישו בסצנות של פייטה, בדמויות הנשים הסובלות ב‘גרניקה’ של פיקאסו, בדמויות הנשים ביצירות העקדה של קדישמן ועוד. האם ובנה החייל ביצירתה של חוה ראוכר מבטאים שיתוף פעולה קודר וגורלי בעקדה העכשווית. הפורמט הצר שבו נתונות הדמויות נותן תחושה של צינוק, מעין כלא שאין ממנו מוצא”[[]^{4]}.

הצגתי בתערוכה “קִיץ/קטיף” ביולי 2005, חודש לפני הפינוי הממשי של האנשים שגרו במקום, לא מפני שהתנגדתי להתנתקות, [באותה עת תמכתי בהתנתקות, בתקווה שתביא שלום], אלא משום שראיתי בעקירה סבל, סבל של עקורים, ואי אפשר למדוד סבל במונחים של מוצדק או לא מוצדק, כשם שרצח הוא רצח ואין להצדיקו בשם נרטיב לאומי כזה או אחר. ציפורה לוריא ז”ל, אוצרת התערוכה, אשה מדהימה משכמה ומעלה, קראה לאמנים מימין ומשמאל לבוא ולהציג כמחווה של אמפתיה לסבלם של העקורים. מעט אמנים מה”שמאל” נענו, מחשש שיוחתמו כאמנים ימניים “מוקצים”.

4

אורנה סילברמן, ריבוי כיווני פרשנות לנושא העקדה משנות השמונים: כיוונים פוליטיים – חברתיים, הספרייה הוירטואלית של מט"ח, המרכז לטכנולוגיה חינוכית, 2009, מכון מנדל למנהיגות.

פרק רביעי הפיתוי

נשים מבוגרות ואחת צעירה, בלבוש חלקי.

שמן על בד, 1996–2004.

הדמויות בגודל טבעי, צוירו מתוך התבוננות. דמותי מופיעה בפינת הציור, משתקפת במראה, מתבוננת בדמויות המצוירות כאילו הן על במת תיאטרון. חלל הציור מתעתע, בלתי ניתן להגדרה, גדוש בכפילויות, צללים, בבואות והשתקפויות.

הדמויות הן של נשים מבוגרות בלבוש חלקי בתנוחות של פיתוי. אפשר לראות בהן הערה פמיניסטית, העלאת שיח על סטריאוטיפים של דימויי גוף אידיאליים, על הפולחן שנוצר מסביב לדימויים אלו ועל חוסר היכולת להתמודד עם מראה הגוף המזדקן.

ב־2005 הצבתי את העבודה "נערות לוח שנה ושירי שרמוטה", מיצב ענק של הדפסים דיגיטליים, על הקיר החיצוני של בית האמנים בתל אביב. הדימויים היו שלי - שתי נשים מבוגרות וצעירה אנורקטית בלבוש חלקי, והשירים, "שירי שרמוטה", של המשוררת חוה פנחס כהן.

דימויים של נשים מבוגרות בלבוש חלקי נחשבים לעלבון, ולמרות שלא היו עירומות, ביקשה עיריית תל אביב להסירן מהקיר בגלל "תוכן בעייתי למקום". בעקבות בקשה זו פנינו במכתב גלוי לראש העיר:

"אדוני ראש העיר,

התבקשנו להוריד מהקיר החיצוני של בית האמנים ברחוב אלחריזי את עבודת האמנות המשלבת אמנות פלסטית ושירה: 'נערות לוח שנה' של חוה ראוכר ו'שירי שרמוטה' של חוה פנחס כהן, בגלל הטלת צנזורה של ועדת הפסלים העירונית בראשותו של דן איתן. נימוקי הועדה: 'הועדה מבקשת לציין כי למרות הרצון להימנע מצנזורה יש לוועדה אחריות לגבי תוכן של יצירות במרחב הציבורי. מאחר ומדובר ברחוב קטן באזור מגורים נמצאו העבודות בעלות תוכן שהינו בעייתי למקום'.

נשאלת השאלה, מהו אותו תוכן שהוא 'תוכן בעייתי למקום'. הוועדה לא הסבירה לאיזה מתוכני העבודה היא מכוונת באומרה 'תוכן'. האם לאמנות הפלאסטית? או לשירה? מדוע לא ניתנה במכתב, הגדרה לתוכן הבעייתי? האין זו התחמקות להגדרת התוכן המעידה שאנשי הועדה, אם הם אנשי אמנות, מבינים שיתקשו להגדיר את הבעיה ואת הגבול?

המאפיין המרכזי של רחוב אלחריזי בתל אביב, הוא שזה רחוב קטן ובמרכזו המבנה המיוחד של בית האמנים. בית זה הוא מקום של תרבות תוססת, דינאמית ועכשווית, הוא מהגורמים המשפיעים על איכות החיים ברחוב. השכנה ממול לא אהבה את 'נערות לוח השנה', שהן תמונת נערה צעירה



ורזה מדי ונשים מבוגרות בתנוחות של פיתוי המתריסות בשרידי יופיין. לא מדובר בדוגמניות יפיפיות כמקובל, ולכן העבודות מעלות שאלות על אופני ייצוג של גוף ויופי נשי באופן שיש בו הומור, ביקורת ופרובוקציה תרבותית. אפשר לראות בהן הצהרה פמיניסטית העומדת כנגד מודעות אחרות המפוזרות ברחבי העיר מעל עמודי פרסומת גדולי ממדים, כולל בניינים רבי קומות מעל נתיבי איילון, בהן נשים מחצינות את גופן לצורכי צרכנות ופרסום. האם החצנת איברי גוף לצרכים מסחריים אינה 'תוכן בעייתי למקום', ואילו גוף אישה לבושה מצוירת כאובייקט אומנותי היא 'תוכן בעייתי למקום' ? היכן ומהו הגבול בין השניים?

האם אין זה תפקידה של ועדה להסביר לתושב מתלונן שמדובר בתוכן בעל איכות אמנותית?

האם הטעם של השכנה ממול, שמוכנה להבליג על מראה שדיה של יעל בר זוהר או סינדי בר הנמרחים על בניני תל אביב לצורכי מכירת מותגים, יקבע את סדר היום התרבותי של תל אביב?

האם יתכן שהוועדה צנזה את העבודה על קיר בית האמנים מטעמי צניעות? הן הדמויות לבושות בלבוש חלקי, שתיים בבגד ים ואחת בכותונת חושפת כתפיים זרועות ורגליים. אם מדובר בצניעות, הרי שבטיילת שלך, אדוני ראש העיר, מסתובבות נשים בלבוש דומה, ואם יתלונן השכן מרחוב הירקון על הנשים הלא צעירות ולא יפות המסתובבות בכתף חשופה או ברך גלויה, האם תסגור את הים?

שיריה של חוה פנחס כהן, שניים מהם יצאו בספרים בהוצאת עם עובד ובהוצאת הקיבוץ המאוחד, בסדרת ריתמוס, ו'שירי שרמוטה' עומדים לצאת לאור בסדרת ריתמוס, הקיבוץ המאוחד. השירים זכו להערכת הקוראים והממסד. האם יציאתם של השירים מתוך כריכת הספר אל הרחוב שינתה את איכותם?

אחת העבודות של חוה ראוכר הוצגה במוזיאון של ההיברו יוניון קולג' בניו יורק בתערוכה קבוצתית לצד אמנים אמריקאים כמו ג'ורג' סיגל, קיקי סמית וארט שפיגלמן. התערוכה נמשכה שנה. להזכירך המקום מכשיר רבנים קונסרבטיבים, איש מהרבנים לא ביקש להורידה.

בימים אלה, תלויות עבודותיה של חוה ראוכר בכיכר קדומים ביפו העתיקה מול אחת הכנסיות הקדושות ביותר לנצרות, ולמיטב ידיעתנו לכמרים ולנזירים אין שום בעיה איתן. מסתבר שלרבנים קונסרבטיבים ולכמרים אורתודוכסים אין בעיה עם נשים מבוגרות וגוף מזדקן, אבל לעריית תל אביב יש.

'שירי שרמוטה', הם שירה מקומית וחברתית, שירים שנכתבו על חופה של יפו (עיר הולדתה של הכותבת) מתוך הערכה והזדהות למקומה של האישה ומתוך כאב על אותו מקום שהוא נתינה ללא תמורה.

בכחול גדול על המצח, לא רצתה לישון אתו, כי הייתה קטנה. בגיל 12 נכנסה ללהריון והיה שקט, הפסיקה לברוח. ילדה בן ואחר כך ילדה תאומות. כשהיו בבנות חצי שנה מתו, אחת אחרי השנייה. אחר כך ילדה עוד בן והוא מת בגיל 4. אחותי סבלה הרבה, קיבלה מחלת לב. הייתה חולה מאוד, ואבא ואמא שלי היו מתפללים כל הזמן שלא תמות. התגרשה מבעלה וחזרה הביתה. אמא וואבא שלי כל הזמן היו מצטערים: אם היתה נשארת תלמידה ולא מתחתנת בגיל 7, לא הייתה חולה כל כך. בגיל 25 מתה אחותי הקטנה.

התחתתני בכוח והבאתי עוד ילדה. הוא היה גבר מבוגר מאוד עם ילדים, איש טוב ומכובד, לא ביקש ממני לרחוץ לו הרגל ולנשק אותה. באתי ופיה אישה צריכה לתת כבוד לגבר, להשפיל עיניים, לעשות מה שהוא אומר, לא לדבר עם אף אחד אחר, לשרת אותו ולרחוץ לו הרגל כשהוא חוזר הביתה. מי שהיה נכנס לבית ומדבר איתי, היה כועס, וזה היה קשה. רציתי לעלות לארץ ישראל. בא הדוד שלי ואמר: תעשי בשכל, הוא לא ייתן לך ללכת. אבא שלך יעלה לארץ ישראל ואת תישארי לבד. תעזבי אותו, את בהריון ארבעה חודשים, תלכי עם אבא שלך. הלכתי לאדיס אבבה עם אבא שלי. הייתי בחודש התשיעי, אבא שלי היה צריך לעלות לארץ ישראל, ויתר על התור שלו, חיכה שאלד. הייתה לידה קשה. 13 ימים אח"כ עלה לארץ ישראל. אני נשארת לבד עם תינוקת וילדה קטנה. לא נתנו לצעירים לעלות, רק לזקנים. שנתיים קשות עברו עלי באדיס אבבה. ב־1991 באו ולקחו אותנו במטוס.

סוף סוף הגעתי לארץ ישראל, נישקתי האדמה, התפללתי ושמחתי, לא הבאתי בעל, ברוך השם.”⁶

ב־11 באוקטובר 2007 יצאתי שוב לרחוב, הצבתי את המיצב "אמהות קדושות", הדפסים דיגיטאליים ענקיים שעטפו מבחוץ את מבנה בית האמנים בתל אביב. העבודה יוצרת מעין מקדש, היכל, מקום פולחן ל"אם היהודייה". במיצב שני דימויים: אחד של אם דתייה צעירה, והשני של אם אתיופית מבוגרת ליד בנותיה.

הוורידה ואחד עשר ילדיה היא דמות של אישה צעירה דתית הבוהה במבט מרוחק ומנותק באחד עשר תינוקות שמושיטה לה יד גדולה. התינוקות בציור ממוספרים. מחוץ לעבודה מודפסים המספרים, ולידם שמות הילדים: מתניה, שמעיה, נחמיה, מוריה, ברוריה, בתיה, בת־אל, גבריאֵל, גדליה, תחילה וישועה. בכלם מופיע שם האל. עשרה ילדים בני אנוש ומלאך אחד חסר.

העבודה שואלת שאלות על צווים חברתיים נוקשים, על קדושת האימהות ועל האפשרות או חוסר האפשרות של האישה לבחור בתוך חברה שבה תופעה של נשים צעירות הנישאות בגיל צעיר מאוד ויולדות ילד אחר ילד כחלק מהנורמה החברתית או הלחץ החברתי המופעל עליהן. חברה המעבירה מסר שהמימוש העצמי של האישה הוא באמצעות ילדיה, והיא אינה אלא כלי לבריאתם.

האם תוכל אתה, אדוני ראש העיר, והוועדה האמנותית המשכילה לומר לנו
מה הטענה ומה הסיבה להורדת העבודה שזוכה לצפיית הקהל העובר ברחוב?
מהם הגבולות המפרידים בין פרסום גוף אישה לצרכים כלכליים ומסחריים
לפרסום גוף אישה כחלק מעבודה בעלת מסרים אמנותיים וחברתיים?⁵⁴
העבודות קיבלו הרבה מאד תקשורת ושרדו על הקיר במשך שלושה חדשים.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב,
ב-13 באפריל 2005.

פרק חמישי כתוב באמהרית

נשים ונערות אתיופיות.

שמן על בד, 2004-2010.



נעזרות אתיזופיות "בלונדיניות", נערות שנמצאות במעבר בין מזרח למערב. יזופיין ואצילות קומתן העלו בי אסוציאציה של פסלי נשים מצריות קדומות. צעירתי אותן כמו פסלים, יצירות אמנות, גאות, משוחררות, עצמאיות. כתוב באמהרית, הוא טריפטך גדול ממדים, שבמרכזו אישה אתיזופית מבוגרת ששמה חיה, ולצידה שתי בנותיה. אל חיה הגעתי במקרה. מסנוורת מהיזופי ה"בלונדיני" ושקועה עד צוואר בתיאור הדמויות המרתקות של הצעירות האתיזופיות, התחלתי לצייר את אביבה. בסוף הקיץ חזרה ללימודיה ולא נמצאו אחרות [כולן עובדות ולומדות].

אביבה הציעה שאצייר את אמה, חיה. הסכמתי. וכך נוצר מסע מרתק אל תוך עולמה של חיה.

ישבנו בסטודיו זו מול זו במשך מספר חודשים. חיה סיפרה את סיפורה; כיצד עזבה את בעלה ועלתה ארצה בכוחות עצמה, כשהיא בהריון מתקדם ודתינות על זרועותיה, כדי לברוח ממסורת של דיכוי נשים באתיופיה.

את הסיפור כתבה חיה באמהרית, ישירות על הבד מאחורי דמותה המצוירת:

“אחותי הקטנה התחתנה בגיל שבע. באו מהכפר השכן לקחת אותה לבעלה. אבי לא רצה לתת אותה, היא הייתה קטנה, רצה שתמשיך ללמוד. דודה שלי, אחותו, אמרה: לא טוב לאשה ללמוד הרבה, תלמד הרבה, תהיה חזונה. שתתחתן, תלך לבעלה ותביא ילדים. אבי שמע לה. לקחו אותה על הגב, הייתה קטנה ולא יכלה ללכת הרבה. היא בכתה, לא רצתה לעזוב. הייתה בורחת וחוזרת הביתה. אח שלי ודודה שלי היו כועסים עליה, צועקים ומרביצים לה: תלכי חזרה לבעל שלך. המשפחה של בעלה נתנה שלש שנים אחריות לא לגעת בילדה. בגיל עשר ברחו, חזרה הביתה עם מכה בראש וסימן

6
פורסם בכתב העת טרמינל, במדור
אמנים כותבים, ספטמבר 2007.



תצלום של תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב.

כתוב באמהרית או חיה ובנותיה הוא טריפטיך שבמרכזו דמות אישה אתיופית, אם אתיופית מוקפת בשתי בנות. אם, המקבילה מבחינת מקומה המסורתי בטריפטיך ל"אם הקדושה", ניצבת על רקע הביוגרפיה האישית שלה, שאותה כתבה באמהרית ישירות על הבד, ובה מסופר כיצד קמה ועשתה מעשה. כשהיא בהריון ותינוקת על זרועותיה עזבה את בעלה ועלתה ארצה, כדי לברוח ממסורת של דיכוי נשים. בחירה יוצאת דופן על רקע התרבות שהיא באה ממנה - בחירה בחיים גאים ללא דיכוי.

תצלום של תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב.

פרק שישי פסלים

כיכר העיר, פסלי אלומיניום צבועים בצבעי שמן.

בגובה 70–80 ס"מ.

ב־2011 הצבתי את "כיכר העיר", מיצב של עשרות פסלים "קטנים מהחיים" [גובה 80 ס"מ] בבית האמנים בתל אביב. דמויות של עשרות גברים וכמה נשים, בעירום מלא.



שיחה בין מרים גמבורד לחוה ראוכר על "כיכר העיר":

"מרים: למה כיכר העיר?

חוה: הדימוי שחשבתי עליו, כשהתחלתי לעשות את הפסלים, היה חבורה ענקית של דמויות, אנשים קטנים עומדים עירום ועריה בפני בוראם. העירום הוא עירום קיומי, אקזיסטנציאלי, ולעניות דעתי, חף מכל רמז ארוטי. רמזים ארוטיים, כידוע, הם בעיני המתבונן, והוא יפרש כפי שיפרש. הכוונה היא ליצור מקום התכנסות, כיכר עיר, שדה פתוח, אצטדיון, אמפיתיאטרון - מקום שיכול להכיל כמות גדולה של אנשים. בדמיוני ראיתי מאות אנשים מתכנסים, אבל בתערוכה זו הצלחתי להציב רק עשרות (אתגר לתערוכה הבאה). הדמויות מתכנסות בציפייה למשהו חשוב שעתיד לקרות, אבל לא ברור מה.

מרים: המיצב מזכיר קצת את אזורחי קאלה של רודן. הדמויות אצל רודן אינן עומדות על פדיסטל גבוה, כפי שהיה מקובל עד אז, אלא מוצבות בגובה העיניים של הצופה. הפסלים שלו גדולים מגודלו הטבעי של אדם, וזה אופייני לפיסול הקלאסי.

אם מפסלים פסלים בגודל טבעי ומציבים אותם בכיכר עיר אמתית, במקום שמסתובבים בו אנשים, הפסלים ייראו קטנים יותר מגודלם טבעי, לכן הגדילו.

תצלום של תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב. התצלום מציג את תצוגת "האדם האחר" של ארתור גאס, 2011, מוזיאון תל אביב.

לימדו אותי שפֶּסֶל מקצועי לעולם לא יפסל בגודל טבעי פֶּסֶל אדם המוצב במרחב אורבני. הפֶּסֶל חייב להיות גדול מהחיים. את, באופן אינטואיטיבי, לא מעמידה דמויות בגודל טבעי, אלא מקטינה אותן. את מפרה את החוק הזה. בין הצופה לפסלים אין שיח בגובה העיניים, הצופה משפיל מבט ומתבונן בהם מלמעלה. הדמויות הן ספק טבעיות ספק על טבעיות. כיכר העיר שלך היא מדומה. את מדמה כיכר עיר בתוך מבנה סגור של גלריה, וזה מהלך פוסט מודרני, קונספטואלי. את מוציאה את כיכר העיר מההקשר ההיסטורי האורבני שלה. זו תהלוכה של אנשים שלא זזים, תהלוכה סטטית. יש כאן אפקט פרדוקסלי. רואים אנשים שהולכים לאיזשהו מקום מבלי לזוז ממקומם.

חוה: לפני שנתיים הסתובבתי בניו יורק במוזאונים ובגלריות, ומה שהכי ריגש אותי היה פסל ראש אישה של ז'קומטי מוקדם. קודם שהחל לפסל את הפסלים הארוכים שלו.

מרים: אין להתעלם גם מז'קומטי. הדמויות שלו עומדות זו לצד זו, צרות וארוכות, דמויות שנאכלו ע"י מתחים חיצוניים. הכול לוחץ על הדמויות - מתח החיים, החברה, האוויר שעוטף אותן - הן איבדו את הבשר שעליהן. אצלך אלו קלונים, אנשים משובטים שקמו לתחייה. אני מפנטזת את המיצב שלך כחבורת אנשים משובטים שקמו לתחייה, עומדים ומשתאים לנוכח העולם שנגלה לעיניהם.

חוה: את לוקחת את זה למקום מאד אפוקליפטי. יש חורבן של המקור־האדם, ובמקומו מופיעה חבורה של קלונים, אנשים משובטים. למה את מתעקשת על קלונים?

מרים: כי את יוצקת את אותה דמות כמה פעמים ומעמידה אותה בתוך הקהל. זו אותה דמות, מאותה תבנית, והיא עומדת באותה תנוחה. את מפסלת את עצמך ומשכפלת את עצמך, ואיש אינו יודע מי המקור ומי ההעתק. ואלטר בנימין ניבא בשנות ה־30 של המאה הקודמת שהאורגינל יאבד את האוטנטיות ואת ההילה שלו בגלל היכולת לשכפל אותו. האם את מרגישה שהמקור שפיסלת איבד את ערכו בגלל השכפול, ואיפה בעצם המקור?

חוה: המקור נעלם, נהרס, הוא מונח בתוך דלי מים אצל גבי בבית היציקה, ממתין שיהפכו אותו לחימר ממוחזר, בבחינת "כי מעפר באת ואל עפר תשוב". השכפול חשוב, ואני מוצאת את התהליך מרתק, כולל המרורים שמאכיל אותי תהליך היציקה על כל מכשולותיו. כל פסל דורש תיקונים של שעות וגם תהליך הצביעה מייגע ואורך זמן רב מאוד. זה לא בדיוק תהליך השכפול ההמוני באמצעות צילום ודפוס אופסט שאודותיו מדבר ולטר בנימין. אני רוצה למלא את כיכר העיר בעשרות, ואולי במאות דמויות, וזו הדרך היחידה להגיע לכך. כיכר העיר היא היצירה הסופית.

לפיסול, שלא כמו לציור, יש תכונה נפלאה: הוא רב פנים, אפשר לסובב

את הדמות ולייצר אין סוף נקודות מבט. די לסובב רק מעט, וכבר הדמות נראית אחרת.

יש גם ההיבט הפסיכולוגי, אדם מסתכל על עצמו במראה ורואה דמות, לכאורה דמות זהה, כפיל מושלם, אך למעשה הוא רואה תמונת מראה הפוכה, תמונה שיש בה עיוות קל. אפשר כמובן לשאול מי המקור ומי ההעתק, לנסות לתהות על קנקנו של הדימוי המשתקף.

‘אין אדם בריא בנפשו שלא ניתן למצוא אצלו תוספות שניתן לכנותן פרוורטיות’, אומר פרויד בספרו ‘מיניות ואהבה’.

הכפילים במיצב אינם זהים, כל אחד שונה, כל אחד הוא תמונת מראה עם עיוות קל, רפליקה משובשת.

מרים: קבוצת הפסלים הזו אינה מהעולם הזה, לכן קראתי להם אנשים משובטים שקמו לתחייה. יש כאן תופעה כמעט מיסטית, לא טבעית. הדמויות עומדות בכוחות עצמן על רגליהן. פסל אינו יכול לעמוד בשיווי משקל רק על שתי נקודות, תמיד יוסיפו נקודה שלישית לפחות. מי שלמד פיסול יודע זאת. אצלך הם עומדים כולם בכוחות עצמם על שתי רגליים. זה נדיר, כמעט בלתי אפשרי. פֶּסֶל אחד או שניים - אולי, אבל כולם, זה באמת נדיר מאוד. איזה כוח מחזיק אותם?

חוה: אין לי מושג. לא למדתי פיסול ולא ידעתי על שלוש הנקודות.

מרים: אל תיתממי. עסקת בציור פיגורטיבי, יש לך תואר שני מארה״ב.

חוה: במחלקה לאמנות באוניברסיטת וושינגטון שבה למדתי, הייתה התנגדות עזה לציור ראליסטי. התעסקנו בעיקר בקונספט, והעבודות שלי מאותה תקופה הן מאוד קונספטואליות. רק כשחזרתי ארצה לימדתי את עצמי ציור ראליסטי.

מרים: אכן החלק הקונספטואלי בעבודה הזו שלך הוא חזק מאוד.

הדרך שבה את צובעת את הפסלים היא זו שמקימה אותם לתחייה. הם לא צבועים בצבע אחד, אלא בשכבות, הרבה סגולים, ירוקים וכחולים, ומתחת לצבע הגוף. כל דמות מזכירה לי את דמותו של לזרוס שישו הקים לתחייה. לזרוס קם לתחייה בגוף שיש בו כתמי ריקבון.

חוה: הציירים האימפרסיוניסטים הבינו צבע היטב. הם הבינו שאותם צבעי ריקבון כחולים, סגולים, ירוקים הם הדרך להקים את הגוף לתחייה. אני עובדת עם צבע שמן על פסלים שעשויים אלומיניום חלול כפי שעבדתי עם צבע על בד, כדי ליצור אשליה של גוף אדם. הופתעתי לגלות שזה הרבה יותר קשה.

מרים: הפסלים היוונים בפרתנון היו צבועים. הפיסול היה תמיד צבוע, אף שאלינו הגיע נטול צבע, פסלים לבנים, וכך הם נכנסו לתרבות שלנו. פסלי השיש היווניים היו צבועים בצבעים עזים - כחול לאפיו, לאזור וטרקוטה חזקה.

7

הקלונים קמו לתחיה פורסם במגזין

האינטרנטי ערב רב, 7.11.2011, שיחה בין

מרים גמבורד לחוה ראוכר על תערוכתה

של ראוכר ״כיכר העיר״, המוצגת בבית

האמנים בת״א.

הצבעים יחד עם השמש יצרו סימפוניה שאותה קשה לתאר היום.

חוה: היוונים הקדמונים צבעו צביעה שטוחה דקורטיבית בצבעים נקיים.

אני לא בטוחה שזה עבד לטובת הפסל, ואולי טוב שהגיעו אלינו לבנים ללא צבע, בלי הפרעות. כי לשים צבע על פסל הוא איזה סוג של הפרעה. הפסל מתנגד. הוא לא רוצה להיות ציור.

היה מאבק לא קל, הדרך היחידה שהייתה לי להחיות את הפסל, או כפי

שאת אומרת ‘להקים את הקלונים לתחייה’, הייתה באמצעות הציור. אני באה

מהציור, ובסופו של דבר אני תמיד חוזרת אליו.”⁷

ונוס

מרימה

ידיים

ליאב מזרחי

”הייתה לנו דוגמנית עירום בשיעורי הציור – נערה איטלקייה, פליציה – ואני כה הוקסמתי מן העגלגלות המלאה והשחומה של זרועותיה וירכיה, שחושניות חצופה וגאה בעצמה נדפה מהן, עד שהעיפרון שבידי רעד מהתרגשות, סטה מן המסלול שהתוויתי לו, והרישום דמה יותר למעין סחלב פעור לוע, מאשר למושאו. כשעבר לידי פרופסור טונק, שהיה מורה אקדמאי שמרני מחמיר, והסתכל במעשה ידיי, אמר בטון של מוכיח: ”את מנסה להיות סור ריאליסטית”? אחר כך חשבתי שאמנם יש בי משהו ’סור ריאליסטי’, לא בציורי, אלא בנטיות הלב שלי.”

1

מגד, אהרון. דודאים מן הארץ הקדושה,

עם עובד, תל אביב, 1998. ע"מ 99–100.

הפיתוי הראשוני הוא לכנות את התערוכה הנוכחית של חוה ראוכר רטרוספקטיבה, שכן היא מקבצת תחת קורת גג אחת מבחר פרויקטים שנעשו לאורך כשלושה עשורים. ועם זאת, אין זו רטרוספקטיבה קלסית במלא מובן המילה. זה מקבץ המשלב עבודות בעלות מכנה משותף, החוזר לאורך השנים, חלקים של גופי עבודה שנבחרו להיות מעין תמרור 'עצור' כדי לאפשר התבוננות בהתפתחות האישית של ראוכר ומראת אזהרה לחברה הישראלית. במרכז התערוכה עומד דימוי הגוף, בעיקר הגוף הנשי, כמושא הציור והפיסול. לא עוד גוף אידיאלי, צעיר, מבריק, מוצק ואיתן, אלא גוף מתבגר, מזדקן, שחור, מקומט ורפוי. התערוכה הנוכחית בבית האמנים ע"ש זריצקי בתל אביב היא תערוכה של אמנית פמיניסטית חתרנית, שאינה משלימה עם היחס העוין של הקונצנזוס סביבה. ראוכר התחילה את מסעה האמנותי באמצע שנות ה־70 במכון אבני, אז מכון לאמנות בעל שם בסצנה הישראלית, ובין מוריו נמנו כמה מחשובי אמני ישראל דאו. במשך כמה שנים הייתה חוה חלק מהנהלת המכון. סגנון הציור הראליסטי שלה אינו אקדמי מובהק, אלא מבוסס על יסודות קונספטואליים. הדמויות בציור מצוירות מתוך התבוננות

פסל של אריה, מוציא את הלב, 1977, מאת אריה ארנשטיין, מוזיאון תל אביב לאמנות, תל אביב

בעין חיצונית ובעין פנימית כאחד, ולכן התוצאה אינה נטורליסטית, אלא אקספרסיבית עם עיוותים קלים של הדמות המצוירת, כשכל עיוות כזה מסיט את המתבונן מתיאורה הצילומי של הדמות אל עבר עומק פסיכולוגי. חלל התמונה הוא קולאז' קונספטואלי מנותק מהמציאות. התפיסה הקולאז'יסטית של חלל התמונה, הראליסטית לכאורה, היא התפתחות ישירה מעבודות קודמות שלה שעשתה בארה"ב בעת לימודי ה-M.F.A - באוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס מיסורי.

במרכז סדרת העבודות "דיוקן עצמי" נמצא דיוקנה של האמנית כפי שאנשים אחרים תופסים אותו. היא ביקשה מחברים, בני משפחה ומכרים לרשום את דיוקנה כפי שהם רואים אותו. מדובר באנשים לא מיומנים בתחום היצירה שאין להם כל השכלה באמנות; חלקם ילדים וחלקם מבוגרים המציירים בצורה נאיבית וילדותית. המכנה המשותף של כולם הוא חוסר היכולת להעתיק את המציאות, כלומר את מראה פניה של האמנית. את הרישומים האלה אספה ראוכר והעתיקה אל בד הציור. פעולה זו היא אסמבלאז' קונספטואלי. על גבי בד הציור ניתן לראות חיקוי נטורליסטי, ציור טרומפלוי של דפי נייר קרועים וגזורים שציירה האמנית, ועליהם רישומי פניה, כפי שנרשמו ע"י אנשים לא מיומנים, ישירות על הקולאז' המצויר. זהו ציור ריאליסטי מתעתע המבלבל את העין האנושית. לצד רישומי פנים אלה, רשמו גם את גופה העירום, בשילוב צלליות קודרות ואקספרסיביות. ציוריה בתקופה זו נעים בין הריאליזם האמריקני המוקפד, שהתפתח כנגד המופשט וכנגד אמנות השכפול בתנועת הפופ ארט, לבין האקספרסיוניזם הגרמני.

הבחירה לפתוח בחלק זה של עבודותיה המוקדמות, אף על פי שאינן מוצבות בחזית הכניסה לתערוכה, מסמנת מהלך חוזר - עיסוק תמידי ביחסים שבין אמן לחברה, דרך שאלות של זהות, מקום, נדודים, ארעיות, תלישות, ובד בבד עם נחישות מתמדת של חיפוש אחר האמת כפי שהיא נתפסת בעיני רוחה של האמנית. עבודותיה של ראוכר הן עבודות אמנות הנוגעות ביודעין במישור הסוציולוגי של האמנות. הן משלבות היבטים אתנו־גיאוגרפיים, אייג'יזם² ואסתטיקה. בעבודותיה מבקשת ראוכר לראות את החברה כפי שהיא מנסה לראות את האמנות, והיא כמו אומרת: "המודרניזם כחשיבה לוגית, רציונאלית, עם כל ההמצאות, 'הגימיקים' והמיצגים, הגיע עד לביטול עצמו, עד לביטול המדיום. לעומת זאת אנו ציירי הריאליזם חוזרים למדיום עפ"י ההגדרה הבסיסית, ומנסים להבין איך העין רואה, ומה היא רואה".³ בציטוט זה מתקיים גם ההיבט הטכני וגם ההיבט האנושי של 'לראות את האחר'.

ראוכר איננה ציירת של מסה ושל משקל פיזי של ציורים. גוף עבודתה אינו נמדד בכמות, אלא באומץ לבה להתעמת עם נושאי ציור לא שגרתיים, הדורשים רוחב לב ואורך נשימה. על כן אין באמתחתה כמות גדולה של יצירות

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

אריה ארנשטיין, 1977

<div></div>	<div>ונוס מרימה ידיים</div>
	
למעשה אפשר לטעון כי ציוריה הריאליסטיים של ראוכר הם יומן מתעד בזמן, חף מהתייפיופות מנייריסטית ומג'סטות מיותרות. היא מציירת את מה שהיא רואה ככרוניקה של קמילה ידועה מראש.	
	
<div>"מכיוון שבגדי העבודה של נשים – עקבים גבוהים, גרבי ניילון, איפור, תכשיטים, שלא לדבר על שיער, חזה, רגליים ומותניים – כבר מזמן הפכו לחלק מהאבזור הפורנוגרפי, אין פלא ששופט יכול להגיע למסקנה, שכל אישה צעירה שמובאת לפניו היא יצאנית שרק מזמינה הטרדה, ממש כשם שהוא יכול להגיע למסקנה, שכל אישה מבוגרת יותר היא זקנה בלה שחייבים להיפטר ממנה".⁷</div>	
<div>בין 1996 ל־2004 עסקה ראוכר ביצירת סדרה חדשה, ושמה "הפיתוי". הסדרה מורכבת ממספר ציורים גדולים, ובהם ניתן לראות בעיקר נשים מבוגרות פתייניות. מתוך סדרה זו צמחה תת סדרה בשם "נערות לוח השנה", אשר מוצגת בתערוכה. מיני סדרה זו מורכבת משלושה ציורי גוף בגודל טבעי. זה לא טריפטיכון במובן הקלסי של המילה, אבל ישנו מכנה משותף בין העבודות המתקיימות בסמיכות ויוצרות הצהרת כוונות חד משמעית: גם נשים מבוגרות יכולות להיות מושא לארוטיקה, גם נשים זקנות מקיימות יחסי מין ונהנות, גם נשים מבוגרות אוהבות להרגיש נאהבות. בנוסף עולה מאליו נושא הזקנה, הנחשב עדיין לטאבו באמנות הפלסטית, ומעורר שאלות על יופי נשגב, על מעיין הנעורים הנכסף ועל איגי'זם. כל אחד מן הציורים מציג אישה מבוגרת עד זקנה. רפיון העור והבגד הארוטי שהן עוטות אינם הולמים אותן. חלקן רזות ועייפות מהמרוץ נגד הזמן. תפיסת החלל שונה הפעם. ישנם מרחבים הנכנסים זה לתוך זה, מנורת ניאון משרדית יוצרת אלכסונים מאיימים. משטחי תקרה וחלונות מחלקים את חלל היצירות למעין פאזל או חלקי מראה שבורה. בשתיים מן העבודות ניתן לראות בובת מריונטה גברית עם איבר מין לא פרופורציונאלי, ספק בר שימוש. בשלוש העבודות דיוקנה של האמנית מציץ במתרחש כמצירר אלגוריה של דמותה. חוקרת תולדות האמנות, נורית כנען קידר, כותבת כי האישה הזקנה נתפסה כמי שסיימה למלא את תפקידה, בעוד שהגבר, ככל שהוא בוגר ומזדקן יותר, כך הוא נתפס כחכם ונבון.⁸ תיאור אישה זקנה התייחד בעיקר לתאר מכשפות או ישויות דמוניות גרוטסקיות אחרות. בפיסול הנשים הזקנות, כותבת כנען קידר, "הזקנה היא התגלמות קיצונית של כאב".⁹ מיני סדרה זו עוררה הדים ופתחה דיון ציבורי נרחב כשאחת העבודות הוצגה על חזית בית האמנים בתל אביב יחד עם כמה שירים מאת חוה פנחס כהן מתוך "שירי שרמוטה". ראוכר מספרת, כי לסדרה זו רבדים חברתיים רבים. ראשית, כפי שציינתי, הנושא הלא שיגרתי. זו אינה זקנה מסוימת, אמו של</div>	
<div>⁷ וולף, נעמי. מיתוס היופי, הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2004. עמ' 48.</div>	
<div>⁸ כנען קידר, נורית. ייצוג מודל: גילי האשה בתולדות האמנות האירופאית, מותר, אוניברסיטת תל אביב, 1996, ע"מ 20.</div>	
<div>⁹ שם.</div>	

האמן, כמו שדירר או רמברנדט ציירו, זו זקנה אנונימית בלבוש תחתון ארוטי. באתר "ערב רב" כתבה ראוכר בשיתוף עם ד"ר טל דקל, אסתר עילם, ואורה ראובן מאמר בשם "נשים זקנות וזועמות", ובו מספרת ראוכר על הקושי למצוא חללי תצוגה לאמניות מבוגרות. קשה עד בלתי אפשרי למצוא גלריה מסחרית להציג בה. קשה לחדור לשדה האמנות הישראלית אם את מבוגרת, בעיקר אם הודרת תדיר מן השיח עקב אי התאמה לאופנה. כך מספרות אמניות רבות.¹⁰ לא זה המקום להרחיב אודות מושג הדודות באמנות הישראלית. נושא זה דורש מחקר מקיף יותר מזה שנעשה עד כה. על כל פנים, "נערות לוח השנה ושירי שרמוטה" שהודפסו על שעוונית ענק כמודעת פרסום, עוררו תגובות מעורבות בקרב התושבים. הצעירים אהבו מאוד, ואילו המבוגרים פחות. אחת השכנות התלוננה בפני עיריית תל אביב, וזו ביקשה להסיר את העבודה. בקרב הבורגנות המזדקנת של צפון תל אביב הצבתם של דימויים המשמשים מראה לעצמם הייתה, כך נראה, קשה מנשוא.¹¹

דיוקן האמנית המבצבץ מבין חללי הציור מעורר עניין. דיוקנה משמש כפונקטום (punctum) - דקירה בלב הצופה בשעת התבוננות. דיוקנה המציץ מחזיר מבט לצופה, עד כי נדמה שכל מה שמתרחש סביב דיוקנה אינו אלא חלום בהקיץ בשעת ציור. הלך רוח סוריאליסטי זה מעניק נופך מורבידי לעבודותיה לצד הריאליזם המוקפד.

שאלות על ערכי יופי ומוסר, העולים ומלווים מאמר זה ונמצאים בנספחים בהמשך הקטלוג, מעוררים תחושה ששוב קיימת צנזורה על עבודותיה של ראוכר. צנזור הגוף העירום והגוף המזדקן קשור לא רק לשדה האמנות, שממילא נתפס כשדה מוכה שמרנות, אלא גם לשדה הכלכלי הקשור ביופי. סביר להניח, שאילו הכרזה בחזית בית האמנים הייתה של דוגמנית צעירה, אף שכן או שכנה לא היו רואים בזה בעיה.

"כתוב באמהרית" היא סדרה שצוירה בין 2004-2010 ובמרכזה טריפטיכון של נשים אתיופיות בגילים שונים. בפאנל המרכזי דמותה של חיה, עולה מאתיופיה, שכתבה את קורות חייה, כפי שזכרה אותם, ישירות על ה בד. דיוקנה נמצא במישור הקדמי והיא מתבוננת בנו ברכות.¹² ראוכר פונה שוב אל נושא האימהות ואל נשות השוליים. הפעם לא זקנה בהכרח, גם לא צעירה, אך עדיין אישה המנסה להשתחרר מכבלי המסורת. הציורים בעלי רקע בהיר מאוד, המבליט את נוכחותן של בעלות העור הכהה - האם חיה ובנותיה שלצידה. יש משהו נוקשה בציורים אלו, אולי יותר שטוח ופחות ריאליסטי, הפונה אל ציור בעל אופי פיסולי. ראוכר הצליחה להעביר במכחולה את המסע הקשה לארץ ישראל, את השמש היוקדת, את העור המבוקע, את ההתאקלמות, את ההתמערבות ואת ההתאשכנזיות. הנשים נראות כמו פסלים מצריים עתיקים: צווארן ארוך, עיניהן פערורות, והן מספרות סיפור. חצי גופן התחתון חתוך, והן

<div></div>	<div>נשים זקנות וזועמות</div>
 http://erev-rav.com/archives/22498	
	
<div>¹⁰ את התגלגלות האירועים, מכתב העירייה שביקשה להוריד את העבודה, והתשובה של האמניות המציגות ניתן לראות ולקרוא במאמר הנלווה של האמנית, כמצוין בהערה 4.</div>	
<div>¹¹ את התגלגלות האירועים, מכתב העירייה שביקשה להוריד את העבודה, והתשובה של האמניות המציגות ניתן לראות ולקרוא במאמר הנלווה של האמנית, כמצוין בהערה 4.</div>	
<div>¹² ראה הערה מספר 4.</div>	

מונחת על משטח בהיר כאילו היו כלי במשחק שחמט. ביניהן צלמיות ירקרקות מוקטנות, מוסיפות תיאטרליות לציור. בציורים אלה יש משהו המזכיר את ציוריה המוקדמים משנות ה־80, במיוחד השימוש המוגזם בצלליות ובהשטחה. הנשים כמו גזורות מתוך עולמן התרבותי, מופקעות ממנו ומחפשות בריאה של עולם חדש. היבט זה של יצירת עולם חדש עולה מתוך קורות חייה של חיה, אם המשפחה, ויותר מזה מתוך צבע שיערן של בנותיה. השיער הכהה עובר הבהרה, וצבעו כמעט כצבע שיערה של נערה אירופית בהירת שיער. הקומפוזיציה של הסדרה (וציורים אחרים) היא קומפוזיית חלון. נושא הציור עומד במרכז היצירה, או לפחות תופס פני שטח גדולים על הבר, וישנה איזו התרפקות של תוגה קלה אל מול פני הציור. ישנו מעין תקריב על עולם שסך חלקיו המורכבים אינם נוכחים ביצירה עצמה.

קומפוזיציה זו, אשר חוזרת על עצמה לא מעט בעבודותיה של ראוכר, אך מתחדדת בסדרה זו, מזכירה את סדרת הצברים של עיסאם אבו שקרה. במשך תקופה ארוכה צייר אבו שקרה את הצבר, הסמל הכי ישראלי והשנוי במחלוקת. בציוריו של אבו שאקרה הצבר הוא גם דיוקנו של האחר, במיוחד בהקשר של שדה האמנות הישראלי. ציוריו טעונים פוליטית, ויש בהם ניסיון של הטמעה והשתייכות לחברה הישראלית יחד עם ערעור על סמלי הציונות השאולים ממחוזות אחרים. באנלוגיה גם בציוריה של ראוכר בסדרה "כתוב באמהרית" הבהרת השיער הכהה, הסרת המטפחת המסורתית ופיזור השיער של הדור הצעיר בני העדה האתיופית הם ניסיון לטשטש את צבעם המקורי ולהיטמע בחברה הישראלית-אשכנזית.[[]^{5]} כמו כן הבהרת השיער מקורה, כנראה, בעיוות מושגי היופי וכניעה לתכתיבי החברה הלבנה המערבית אשר מעדיפה בלונדיניות. גם סדרה זו הייתה תלויה בחזית בית האמנים בתל אביב, אך הפעם לא עוררה כעס ולא הולידה מחאה. האם העדה האתיופית אינה מעניינת אף שכן ברחוב אלחריזי בתל אביב גם כנושא אמנותי?

הדיוקנאות הנשים המגוונות לא נבצר מקומם של הגברים. בתערוכה שלושה דיוקנאות של גברים. בניגוד לעמדת הכוחניות שיש בציורי הנשים של ראוכר, הגברים בציוריה מעוקרים מכוח הארוס. הם רפויים, רכים, נשיים, ונדמה שהם מתקשים לזוז. בתערוכה שני פורטרטים של גבר צנום הלובש בגדים נשיים. חללי הציורים שונים זה מזה. האחד הוא משחק בהפשטה של צבע וצורה, והאחר בנוי ממשטחים המעניקים עומק לתמונה וחושפים את דיוקנה המציץ

מונחת על משטח בהיר כאילו היו כלי במשחק שחמט. ביניהן צלמיות ירקרקות מוקטנות, מוסיפות תיאטרליות לציור. בציורים אלה יש משהו המזכיר את ציוריה המוקדמים משנות ה־80, במיוחד השימוש המוגזם בצלליות ובהשטחה. הנשים כמו גזורות מתוך עולמן התרבותי, מופקעות ממנו ומחפשות בריאה של עולם חדש. היבט זה של יצירת עולם חדש עולה מתוך קורות חייה של חיה, אם המשפחה, ויותר מזה מתוך צבע שיערן של בנותיה. השיער הכהה עובר הבהרה, וצבעו כמעט כצבע שיערה של נערה אירופית בהירת שיער. הקומפוזיציה של הסדרה (וציורים אחרים) היא קומפוזיית חלון. נושא הציור עומד במרכז היצירה, או לפחות תופס פני שטח גדולים על הבר, וישנה איזו התרפקות של תוגה קלה אל מול פני הציור. ישנו מעין תקריב על עולם שסך חלקיו המורכבים אינם נוכחים ביצירה עצמה.

”כשעבדתי על הדיוקן העצמי שלי התעלמתי מכל החצ’קונים, כמו שצריך לעשות. חצ’קונים הם מצב זמני, ואין להם דבר וחצי דבר עם איך שאתה באמת נראה. זכרו תמיד להשמיט את ליקויי העור: הם לא חלק מהתמונה הרצויה.”[[]^{קוד מקור: ד"ר אביב, 2010. ע"מ 78.}[]]

בין דיוקנאות הנשים המגוונות לא נבצר מקומם של הגברים. בתערוכה שלושה דיוקנאות של גברים. בניגוד לעמדת הכוחניות שיש בציורי הנשים של ראוכר, הגברים בציוריה מעוקרים מכוח הארוס. הם רפויים, רכים, נשיים, ונדמה שהם מתקשים לזוז. בתערוכה שני פורטרטים של גבר צנום הלובש בגדים נשיים. חללי הציורים שונים זה מזה. האחד הוא משחק בהפשטה של צבע וצורה, והאחר בנוי ממשטחים המעניקים עומק לתמונה וחושפים את דיוקנה המציץ

מונחת על משטח בהיר כאילו היו כלי במשחק שחמט. ביניהן צלמיות ירקרקות מוקטנות, מוסיפות תיאטרליות לציור. בציורים אלה יש משהו המזכיר את ציוריה המוקדמים משנות ה־80, במיוחד השימוש המוגזם בצלליות ובהשטחה. הנשים כמו גזורות מתוך עולמן התרבותי, מופקעות ממנו ומחפשות בריאה של עולם חדש. היבט זה של יצירת עולם חדש עולה מתוך קורות חייה של חיה, אם המשפחה, ויותר מזה מתוך צבע שיערן של בנותיה. השיער הכהה עובר הבהרה, וצבעו כמעט כצבע שיערה של נערה אירופית בהירת שיער. הקומפוזיציה של הסדרה (וציורים אחרים) היא קומפוזיית חלון. נושא הציור עומד במרכז היצירה, או לפחות תופס פני שטח גדולים על הבר, וישנה איזו התרפקות של תוגה קלה אל מול פני הציור. ישנו מעין תקריב על עולם שסך חלקיו המורכבים אינם נוכחים ביצירה עצמה.

של האמנית. שני הציורים רוויים בלקסיקון השיח המגדרי של שדה האמנות. הציור השלישי הוא של גבר עב כרס בלבוש תחתון. הוא מחזיק קערת אוכל בידיו, וצלו המאיים כבר מבקש צלחת נוספת. בין אם מדובר באנקדוטות ובין אם בתחנות עצירה במרוצת עבודתה של ראוכר, ציורים אלה נאמנים אף הם לנוסחאות יצירתה. בניגוד לציטוט הפותח של אנדי וורהול, ראוכר אינה משמיטה אף פרט של דוגמניה, ואף לא של עצמה. המכוער הוא בר ציור, והיפה נידון לכיליון.

הדיוקנאות השונים שעשתה ראוכר עברו בשנים האחרונות אל מדיום הפיסול. במיצב שהוצג בבית האמנים בתל אביב הציבה עשרות דמויות עירומות של גברים ונשים, כולם יציקת אלומיניום וצבועים ביד בצבעי שמן. גובהם כ־80 ס"מ, מחצית מגובהו הממוצע של אדם. שם הפרויקט "כיכר העיר". את אמנות הפיסול למדה בכוחות עצמה, ממש כמו את אמנות הציור הריאליסטי, מתוך התבוננות ברבי אמן של עולם האמנות המערבי, ובהם רודן וג'קומטי. בתערוכה מוצגות ארבע דמויות בלבד - מחווה של קומפוזיציה על עבודתו של צ'רלס ריי Family Romance, מ־1993.

חוה ראוכר היא אמנית ייחודית בנוף האמנות הישראלי. זה לה העשור הרביעי שהיא בוחנת במבט ביקורתי נוקב את החברה הישראלית ואת עולם האמנות, שהיא באה ויוצאת בשעריו. היא מביטה, אך אינה נטמעת בו בדממת קול. היא עומדת מחוץ לשער ולעתים נכנסת למרכז השדה, מצביעה במכחולה בגאוה על העובר ושב ומציירת את מה שהיא רואה.

^[1] לקריאה נוספת על ציוריו של עיסאם אבו שקרה: שפירא, שרית. צבר בעצין, קו 10, יולי 1990. עמ' 37–41.

^[2] וורהול, אנדי. מ'א' ל'ב' ובחזרה, בבל, תל אביב, 2010. ע"מ 78.

קורות חיים

השכלה אקדמית

1980	M.F.A Washington University, סנט לואיס, מיסורי, ארה"ב.
1976	מכון אבני תל אביב.
1973	B.A, אוניברסיטת תל אביב.

הוראה

1988-2010	הוראת ציור ורישום במכללת תלפיות תל אביב.
1990-1995	הוראת ציור ורישום בקתדרה העממית ברחובות.
1991-1993	הוראת ציור ורישום במכללת קיי באר שבע.
1983-1988	הוראת ציור ורישום במכון אבני.

תערוכות יחיד

2014	"ונוס מרימה ידיים", תל־אביב, בית האמנים, אוצר ליאב מזרחי.
2012	"קיים חשש סביר לשיבוש", מיצב חלון, תל אביב, גלריה גל און.
2011	"כיכר העיר", מיצב פסלי אלומיניום צבועים בצבעי שמן, תל־אביב, בית האמנים.
2010	"אמהות קדושות", עבודה במרחב הציבורי, רמת השרון, שד' ויצמן, לרגל יום המאבק באלימות במשפחה, אוצר סורין הלר.
2009	"לא למכירה", עבודה במרחב הציבורי, על הקיר החיצוני של בית האמנים, תל־אביב.
2007	"אמהות קדושות", עבודה במרחב הציבורי. על הקיר החיצוני של בית האמנים, תל־אביב.
2007	"25 במאי 2006", תל־אביב, בית האמנים. אוצרת ציפורה לוריא.
2005	"נערות לוח שנה", עבודה במרחב הציבורי על הקיר החיצוני של בית האמנים תל־אביב.
1999	"דמיון/הדמיה", חוה ראוכר - ציור. הורית הרמן - פלד עבודות מחשב. תל אביב, אגודת הציירים והפסלים בישראל. אוצרת נחמה גולן.
1994	"עדות", רשפון, גלריה ארטופ.

1993	"הגירה", מוזאון וילפריד ישראל לאמנות וידיעת המזרח, אוצר גבריאל מענית.
1993	"עבודות ישנות", רשפון, גלרית ארסופ.
1992	"ציור", תל־אביב, גלריה שרה ארמן.
1985	"דיוקן עצמי", ירושלים, גלריה אלון שבתאי.
1981	"חזה ראוכל עבודות", סנט לואיס, ארה"ב, Timothy Burns Gallery
1981	"דיוקן עצמי", שיקגו, ארה"ב, N.A.M.E Gallery
1980	"מול הים", מיאמי, פלורידה, ארה"ב, Ninety Nine Gallery
1979	"חזה ראוכל - עבודות", סוהו ניו יורק, ארה"ב, National Art Center
תערוכות קבוצתיות נבחרות	

2013	"חילון הקודש - גוף ישראלי גשמי שלם־מקוטע־היברידי", רעננה, האוניברסיטה הפתוחה, אוצר ד"ר אליק מישורי.
2010	"לראות את האחר שבתוכי", הגלריה של מכללת אורנים, אוצרת שיר מלר ימגושי.
2009	"כשהאור פגש את הצל", חולון, בגובה העיניים, מוזאון הילדים.
2008	"מלח הארץ", מוזאון וילפריד ישראל לאמנות וידיעת המזרח, אוצרת שיר מלר ימגושי.
2008	"בלונדינית", רמת השרון, בית יד לבנים, אוצרת ענבר דרור.
2007	"הוי ארצי מולדתי־2007", תל אביב, בית האמנים, אוצר אבנר בר חמא.
2006	"תהו ובהו וחושך על פני תהום", רמת השרון, בית יד לבנים. אוצרת שולה קשת.
2006	"צללים וצלליות", ירושלים, מוזאון ישראל, אוצרת עיינה פרידמן.
2006	"מעברים", תל אביב, בית האמנים, אוצרת גלית סמל.
2005	"נערות לוח שנה", עבודה במרחב הציבורי, יפו, מוזאון חוצות אקטואליה מתכלה.
2005	"מעבר לכביש", תל אביב, בימת מיצג מקלט 209.
2004	"לשלוף שפן מהכובע", רחובות, פורום המוזאונים, אוצרת יהודית מצקל.
2003	"תערוכת המאה להסתדרות המורים", ירושלים, בניין הכנסת.
2003	"THE ART OF AGING", ניו יורק, המוזאון של ההיברו יוניון קולג.
2003	"הצבע השלישי", ירושלים, בית האמנים, אוצרת עיינה פרידמן.
2000	"שפת האור ושפת הצל", מוסקווה, המשלחת הישראלית למוסקווה.
1999	המשלחת הישראלית לסלון הסתיו פריס, צרפת. <div>Salon D'Automne Espace Eiffel-Brandy</div>
1997	"בגובה העיניים", ירושלים, בית האמנים, אוצרת נלה קסוטו.
1996	"ארבעה ציירים ראליסטים" [מיטש בקר, ישראל הירשברג, שלום פלש, חזה ראוכל]. <div>חיפה, מוזאון ראובן ועדית הכט, אוצר פרופ' אבישי אייל.</div>
1996	"לאחות את הקרע", יפו, גלריית ידיים, אוצרת ורד שמרון.
1995	"מיןאני Gender Bent", ירושלים, בית האמנים, אוצרים חגי שגב ונירית נלסון.
1995	"קו השני", רמת אליהו, הסדנא החדשה לאמנות, אוצרת מרים גמבורד.

פרסים מלגות וציוני דרך	
1981	אינדיאנה ארה"ב, פרס רכישה ע"ש ברונשטיין, מוזאון אוונסוויל.
1977	ת"א, מלגה לאמן צעיר, קרן תרבות אמריקה ישראל.
1976	ת"א, מלגה לאמן צעיר, משרד החינוך.
1976	ת"א, מלגה לאמנים צעירים, קרן שרת.
2014	חברה במדור לאמנות פלסטית של משרד התרבות והספורט.

אוספים

ארה"ב, אינדיאנה, מוזאון אוונסוויל לאמנות ומדע.

קטלוגים ופרסומים	
אוקטובר 2011	כיכר העיר , בליווי מאמר של ליאב מזרחי.
אוקטובר 2007	אמהות קדושות , בליווי מאמר של חזה פנחס כהן.
מאי 2006	25 במאי 2006 , בית האמנים, תל אביב. בליווי מאמר של ציפורה לוריא.
מאי 2003	תערוכת המאה להסתדרות המורים , ירושלים, בניין הכנסת.
אוקטובר 2003	<i>THE ART OF AGING</i> , ניו יורק, מוזאון של ההיברו יוניון קולג', אוצרת עיינה פרידמן.
נובמבר 2000	הצבע השלישי , ירושלים, בית האמנים, אוצרת עיינה פרידמן, בליווי מאמרים של עינה פרידמן, נדנדה לכל גיל ודפנה למיש, הזיקנה בעידן מיתוס הנעורים: תדמיות זקנים בתקשורת ההמונים .
אוגוסט 2000	שפת האור ושפת הצל , אמנים ישראלים במוסקווה, אוצרת מרים גמבורד.
מרץ 1999	דמיון\הדמיה , תערוכה מספר 9, "מפגשים ודיאלוגים", אוצרת הסדרה נחמה גולן.
אוקטובר 1999	סלון הסתיו פריז , משלחת אמנים מישראל.

[illegible]

חֹהַר רְאוּכָר

5	מסע אל השוליים חוה ראוכר
19	ונוס מרימה ידיים ליאב מזרחי
27	קורות חיים
33	עבודות
34	דיוקן עצמי 1979–1984
44	עדות 1990–1994
56	בנים 1994–1997
66	הפיתוי 1996–2014
82	כתוב באמהרית 2004–2010
94	פיסול 2010–2014

קטלוג **חוה ראוכר**
תערוכה ונוס **מרימה ידיים**

אוצר: ליאב מזרחי
עיצוב גרפי והפקת קטלוג: אודי גולדשטיין
צילום: אבי אמסלם
תרגום מעברית לאנגלית: סו גולדיאן
עריכה לשונית: בלהה לוז
דפוס: ע.ר. הדפסות בע"מ
המידות בס"מ, גובה לפני רוחב משמאל לימין [בעברית ובאנגלית]

© 2014, כל הזכויות שמורות לחוה ראוכר
אין להעתיק, לתרגם, לשדר בכל אמצעי, לאחסן במאגר מידע, להציג בפומבי, לפרסם, להפיץ בכל אמצעי ולערוך מחדש כל חלק מהחומר המוצג בקטלוג זה ללא קבלת הסכמתה של חוה ראוכר, מראש ובכתב.

נדפס בישראל 2014

hava-ra@bezeqint.net
www.havaraucher.com

דצמבר 2014, בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי תל אביב

בית האמנים ע"ש יוסף זריצקי, תל אביב | גלריה ע"ש דני ושי דנון
ב'-ה' 10:00-13:00, 17:00-19:00. ו' 10:00-13:00. שבת 11:00-14:00
The Zaritsky Artists' House, Tel Aviv, 9 Alcharizi St., 64244
רח' אלחריזי 9, 64244. טל' 03-5246685 | www.artisthouse.co.il



מסע אל השוליים

חווה ראוכר

הקטלוג הוא יומן מסע. מסע אל השוליים, השוליים של הגוף והשוליים של הנפש. של הגוף שהזמן נותן בו סימנים ושל הנפש שתועה אל מחוזות הספק. מסע אל האנשים ההולכים לצדי הדרכים, מהגרים מארץ לארץ, ואל העקורים והתלושים, המשוטטים בשום מקום. מסע אל הספק המקנן בשוליים הריקים שליד הטקסט ובקצוות הרכים של הכתם בציור. ספק שממנו עולות השאלות, לעיתים בהיסוס ולעיתים בבוטות ובהתרסה.

פרק ראשון דיוקן עצמי

דיוקן האמן הוא ללא דמות פיזית, ראליסטית, הנאמנה למציאות.

מראה פניו משתקף בעיני האחרים. 1979–1984 אקריליק,

עפרונות צבעוניים, פחם וצבעי שמן על בד.

העבודות הוצגו בתערוכת התזה בגמר לימודי ה־M.F.A באוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס, מיסורי בארה״ב. האוניברסיטה מדורגת במקום ה־30 בעולם. המחלקה לאמנות מצוינת. המורים אמנים מובילים, האווירה מאד קונספטואלית.

בעבודות ניסיון ליצור ניגוד בין ציור אשלייתי החותר לשלמות ומטעה את העין לבין ציור פרימיטיבי אותנטי שנעשה ישירות על הבד בידי אנשים שאינם ציירים מיומנים. הם התבקשו לצייר את דמותי, וזאת כדי ליצור קולאז', ההולך על חבל דק בין המעודן והמלומד לבין הלא מיומן, כשמתוך האי ידיעה נוצרים אזכורים לתולדות האמנות.



פרק שני עדות

דמויות ערום גדולות מהחיים.

1990–1994 שמן על בד.



¹ ראה דמויות נוספות בעמודים 128–132. הדימויים הם שחזור, כיוון שלא נמצאו בארכיון.

אוקטובר 1994, מיצב־ציור של תשע עבודות ענק. תשע דמויות נשים, עולות חדשות מחבר העמים, אשר צוירו בזמן אמת מתוך התבוננות, בעת העלייה הגדולה של 1990. פרופ' גרגורי אוסטרובסקי מבקר האמנות של העיתון 'וסטי', המתפרסם בשפה הרוסית, כתב ביקורת אוהדת מאוד על התערוכה. 'וסטי' סירבו לפרסם אותה. במקומה פרסמו כתבה גדולה מאוד במוסף התרבות, ובה הדפיסו את דמויות הנשים העירומות כשעיניהן משוחות בפס שחור.¹

כתב פרופ' גרגורי אוסטרובסקי: "מי שמבקר בתערוכה של חוה ראוכר כדי לקבל 'התרגשות נעימה' עשוי להתאכזב. את פני חובב האמנות המודרנית לא יקבלו נופים, טבע דומם, מופשט או מיצגים, אלא דמויות עירומות שאינן נותנות מנוח, אוחזות בכ חזק ולא עוזבות.

מדוע נשים אנונימיות אלו כובשות את מחשבותיך, רגשותיך ודמיונך, גוזלות את מנוחתך וטורפות את שנתך?

שם התערוכה 'עדות' מרמז על השבועה הנאמרת בבית המשפט - 'אמת, רק אמת, ושום דבר פרט לאמת'.

מסמך אמנותי שהוא קודם כל עדות אנושית. דיוק ואמינות כשל פרוטוקול, אשר כביכול אינם הולכים עם חופש הדמיון היצירתי. פרוזה דוקומנטרית כזו דורשת מהאמן מסירות נפש מוחלטת, רמה מקצועית גבוהה ושיתוף פעולה מלא מצד הצופה.

במבט ראשון הכול נראה פשוט מאוד: תשעה דיוקנים של נשים גדולות מגודלן הטבעי. תשע דמויות עירום בגובה מלא העומדות פרונטלית בעמידה זהה, כשרגליהן צמודות וידיהן מונחות לצדי גופן. ללא אביזרים נוספים.

לשמונה מתוך תשעה הדיוקנים רקע חד־גוני וניטרלי ללא רמז של נוף, פנים חדר, או כל פרספקטיבה ליניארית. רק דמות אחת ניצבת במרכז התערוכה, מצוירת על רקע נוף ישראלי. אדם עירום על אדמה חשופה 'כי מעפר באת ואל עפר תשוב'.

נשים מבוגרות ואף זקנות, שגופן איבד מגמישותו, חנו וקסם נעוריו. עבודת האמנות אינה מדגישה במתכוון, אך גם לא מסתירה, את סימני הגיל, קמטים, עור רפוי, כפות רגליים וידיים מעוותות, שדיים ובטן נפולים. אין בעבודות שום נימה ארוטית, הציורים הם אודות משהו אחר. זוהי עדות. בכיתובים שמתחת לתמונות רשום: נטשה בארץ־ישראל; דינה בארץ־ישראל; אידה; ליזה. לא נטשה ממוסקווה, לא ליזה מקישינב, אלא דווקא בארץ־ישראל. וזה

²

פרופ' גרגורי אוסטרובסקי, "על תערוכתה של חוה ראוכר בגלריה ארסופ", ארבע על חמש מס' 60, נובמבר 1994.

חשוב מאד לאמנית, למודלים ולנו.

העבודות מציגות דימוי קיבוצי של העלייה הרוסית של שנות ה־90 אשר עלתה לארץ המובטחת בדרך קשה וארוכה. אחדים רואים בעלייה התגשמות הציונות וברכה לארץ־ישראל, ואחרים - עול ונטל כבד מנשוא.

העלייה היא חלק בלתי נפרד מן המציאות שלנו ומתולדותיה, לכן הדימוי של העלייה חייב להיות מציאותי, אמין ולא מקושט, כמו בפורטרטים של חוה ראוכר.

במשך שלוש שנים ציירה ראוכר את התמונות. כל פורטרט הוא תולדה של שעות עבודה. האמנית עבדה בצורה יסודית, רצינית ומתוך התבוננות מרוכזת וקפדנית במודלים אשר גופן ופניהן מספרים עליהן כמו שורות בספר. ספר על דור שלם שעבר את השואה ומצא מקלט בארצו לאחר תלאות מרובות. לא רק על הדור כולו מספרות התמונות, אלא על אותם מתי־מעט אשר חייהם היו רצופי סבל ואובדן.

חוה מתבוננת במבט אובייקטיבי נטול רגש, כביכול, מפוכח ולא מעורב. אולם דווקא בהסתכלות הזו היא מגיעה להתחברות רגשית טעונה ביותר ומזהה את העצמי שלה במודלים.

יש הרבה מהמשותף לאמנית, ממוצא בולגרי, שהגיעה לארץ בגיל רך מאד, ולנשים אלו. גורלן דומה לגורל אמה שחוותה את מאורעות השואה במלואם. למרות השוני בין העליות, המהות זהה - כמו פליטים, 'כולנו יותר בדרך מאשר בבית'.

'עדות' היא אוטוביוגרפיה מאד אישית ואף אינטימית. הדחף צריך להיות כה חזק כדי להניע אמן ישראלי [שאינו עולה חדש] ליצור תערוכה המוקדשת לנושא שאינו פופולרי".²

תגובת עורכת מוסף התרבות של "וסטי" למאמר שפורסם ב"ארבע על חמש" בנובמבר 1994 הייתה:

"תערוכה טעונה מהסוג הזה, מצוירת בסגנון היפר־ראליסטי מובהק, הצריכה עבודת תחקיר מקדימה, בשל הדרך בה הוצגו הנשים - עולות חדשות מרוסיה, אימהות וסבתות - בקונספט המציג את מצוקתן ועליבותן קבל עם. היא מעלה את בעיית הדימוי, הפוגע, לדעתה, בנשים עצמן, בבני משפחותיהן ובקהילה הרוסית כולה".

עירום של אישה מבוגרת נתפס כעלבון, אז וגם היום. אחרי תערוכה זו הפסקתי לצייר נשים בעירום מלא, עברתי לעירום חלקי.

את ה"עולות" ציירתי מתוך אמפתיה והזדהות מלאה עם מצבן כפליטות מהגרות. ראיתי בהן מעין דיוקן עצמי שלי.

היטיב לתאר את מצבן פרופ' אבישי אייל:

"גם לחלק מציוריה של חוה ראוכר זוג 'כנפיים' משני צדי הבר, כמו

‘תריסים’ של איקונין. כנפיים אלה, המשולשות בחלקן העליון, מזכירות מבנה של בית, אלא שכנפיים אלה נמוכות מן הבד המרכזי, שעליו מצוירת דמות האישא, ומגביהות אותו. הנשים מצוירות כשרגליהן מחוץ לבד, בהונותיהן ‘מקוצצים’ והן ‘מוגבהות’ וכמו מנותקות מן הקרקע. ניתוק זה מתקשר לניתוק הכללי של הדמויות מן הרקע ומחזק את תחושת ה‘גלות’.

נשים אלו גלו מתרבות אחת ולא הגיעו לתרבות אחרת. הן מנותקות מכל הקשר, ולא רק שהן מעורטלות מבגדיהן, גם אין שום חפץ בסביבתן המעיד על אישיותן או על עברן. במובן הזה אלה הן נשים שאינן שייכות לשום מקום ולשום זמן, הן אבודות בחלל ריק, בתוך נוף עיון, וכל שנותר להן הוא גופן המיוסר וזיכרונותיהן. אם נרחיק קצת לכת נוכל לראות בציורים אלה ‘איקונות־יהודיות־חילוניות’, נטולות כל מסתורין דתי, המעמידות נשים אלה במעין ‘סלקציה’ נצחית לשיפוטו של קצין נעלם, שיגזור את גורלן. היותן של הדמויות ‘נשים’ ‘מבוגרות’ ‘יהודיות’ ‘גולות’ ו־‘זרות’ מגדיר באופן קטגורי את מעמדן ואת עתידן.

חזה ראוכר, יצאה לתאר את זיכרונותיה ואת דמות אמה באמצעות ציור ראליסטי של עולות חדשות מרוסיה. במהלך העבודה, ואולי שלא מרצונה, נמצאה יוצרת איקונין מונומנטלי לדמות של אישה־ קדושה, קורבן נצחי של תהפוכות ההיסטוריה ושיני הזמן.[[]^{5]}

3פרופ' אבישי אייל, "חזה ראוכר איקונין חילוני", ארבע על חמש מס' 42 מאי 1993.

פרק שלישי בנים

הנער נחשון רוצה להיות גיבור מלחמה.

שמן על בד, 1994–1997.



4"בתוך מגוון נקודות המבט על העקדה, המתבטא באמנות הישראלית משנות השמונים ואילך, ממשיכה להופיע גם נקודת המבט הלאומית הרואה בחייל הצעיר את בן דמותו של יצחק, ולכן הוא קורבן לעולה בשם האידאל הציוני הלאומי. גישה זו מתבטאת ביצירתה של חזה ראוכר, שהוצגה בתערוכה 'קִיץ/קְטִיף' ביולי 2005. בציור נראה חייל צעיר שוכב על מעין מיטה שהיא

למעשה דרגש אבן. למראשותיו ומתחת לרגליו של החייל מונחות כריות כחולות דקות. החייל לבוש גופייה, מכנסיים צבאיים ונעליים צבאיות, עיניו פקוחות ומביטות אל הצופה, פניו ערניות, וידיו נחות. מעליו מלבן צר, הנראה כמעין תמונה בתוך תמונה, והוא ממוקם במרכז חלקו העליון של הציור. בתוך המלבן נראה חלק מחדר ובו ראשה של אישה מבוגרת בתספורת קצרה המביטה אף היא לעבר הצופה. פניה של האישה קודרות וקטע החדר שבו היא נמצאת חשוף וחסר קישוט וצבעיו אפור וסגול בהיר.

שם הציור - 'עקדה' - הסגנון הריאליסטי, דמות החייל המוכן [נעליו לרגליו] שאיננו רואים את נשקו, הניתוק בין שתי הסצנות מחד ושילובן באותה תמונה מאידך - כל אלה מקשרים בישירות את הצופה בישראל של 2005 אל הטקסט המקראי ואל המיתוס הלאומי־ציוני של העקדה. ניתן לפרש שהחייל השוכב הוא יצחק המוכן להיעקד מרצונו ומתוך אמונה בצדקת המעשה. האישה בחלק העליון היא אמו של החייל, שבמציאות הישראלית מקריבה את בנה מתוך סבל, והיא בת דמותן של נשים במסורת היהודית שהקריבו את בניהן וסבלו, כמו שרה אם יצחק, שסבלה מתואר במדרשים, וחנה מהסיפור על חנה ושבעת בניה. האם המקריבה מופיעה באמנות בדמותה של מריה אם ישו בסצנות של פייטה, בדמויות הנשים הסובלות ב'גרניקה' של פיקאסו, בדמויות הנשים ביצירות העקדה של קדישמן ועוד. האם ובנה החייל ביצירתה של חוזה ראוכר מבטאים שיתוף פעולה קודר וגורלי בעקדה העכשווית. הפורמט הצר שבו נתונות הדמויות נותן תחושה של צינוק, מעין כלא שאין ממנו מוצא".[[]^{4]}

הצגתי בתערוכה "קִיץ/קְטִיף" ביולי 2005, חודש לפני הפינוי הממשי של האנשים שגרו במקום, לא מפני שהתנגדתי להתנתקות [באותה עת תמכתי בהתנתקות, בתקווה שתביא שלום], אלא משום שראיתי בעקירה סבל, סבל של עקורים, ואי אפשר למדוד סבל במונחים של מוצדק או לא מוצדק, כשם שרצח הוא רצח ואין להצדיקו בשם נרטיב לאומי כזה או אחר. ציפורה לוריא ז"ל, אוצרת התערוכה, אשה מדהימה משכמה ומעלה, קראה לאמנים מימין ומשמאל לבוא ולהציג כמחווה של אמפתיה לסבלם של העקורים. מעט אמנים מה"שמאל" נענו, מחשש שיוחתמו כאמנים ימניים "מוקצים".

4אורנה סילברמן, "ריבוי כיווני פרשנות לנושא העקדה משנות השמונים: כיוונים פוליטיים – חברתיים", הספרייה הוירטואלית של מט"ח, המרכז לטכנולוגיה חינוכית, מכון מנדל למנהיגות, 2009.

פרק רביעי הפיתוי

נשים מבוגרות ואחת צעירה, בלבוש חלקי.

שמן על בד, 1996–2004.



הדמויות בגודל טבעי, צוירו מתוך התבוננות. דמותי מופיעה בפינת הציור, משתקפת במראה, מתבוננת בדמויות המצוירות כאילו הן על במת תיאטרון. חלל הציור מתעתע, בלתי ניתן להגדרה, גדוש בכפילויות, צללים, בבואות והשתקפויות.

הדמויות הן של נשים מבוגרות בלבוש חלקי בתנוחות של פיתוי. אפשר לראות בהן הערה פמיניסטית, העלאת שיח על סטריאוטיפים של דימויי גוף אידיאליים, על הפולחן שנוצר מסביב לדימויים אלו ועל חוסר היכולת להתמודד עם מראה הגוף המזדקן.

ב־2005 הצבתי את העבודה ״נערות לוח שנה ושירי שרמוטה״, מיצב ענק של הדפסים דיגיטליים, על הקיר החיצוני של בית האמנים בתל אביב. הדימויים היו שלי - שתי נשים מבוגרות וצעירה אנורקטית בלבוש חלקי, והשירים, ״שירי שרמוטה״, של המשוררת חוה פנחס כהן.

דימויים של נשים מבוגרות בלבוש חלקי נחשבים לעלבון, ולמרות שלא היו עירומות, ביקשה עירית תל אביב להסירן מהקיר בגלל ״תוכן בעייתי למקום״. בעקבות בקשה זו פנינו במכתב גלוי לראש העיר:

״אדוני ראש העיר,

התבקשנו להוריד מהקיר החיצוני של בית האמנים ברחוב אלחריזי את עבודת האמנות המשלבת אמנות פלסטית ושירה: ׳נערות לוח שנה׳ של חוה ראוכר ו׳שירי שרמוטה׳ של חוה פנחס כהן, בגלל הטלת צנזורה של ועדת הפסלים העירונית בראשותו של דן איתן. נימוקי הועדה: ׳הועדה מבקשת לציין כי למרות הרצון להימנע מצנזורה יש לוועדה אחריות לגבי תוכן של יצירות במרחב הציבורי. מאחר ומדובר ברחוב קטן באזור מגורים נמצאו העבודות בעלות תוכן שהינו בעייתי למקום׳.

נשאלת השאלה, מהו אותו תוכן שהוא ׳תוכן בעייתי למקום׳. הוועדה לא הסבירה לאיזה מתוכני העבודה היא מכוונת באומרה ׳תוכן׳. האם לאמנות הפלאסטית? או לשירה? מדוע לא ניתנה במכתב, הגדרה לתוכן הבעייתי? האין זו התחמקות להגדרת התוכן המעידה שאנשי הועדה, אם הם אנשי אמנות, מבינים שיתקשו להגדיר את הבעיה ואת הגבול?

המאפיין המרכזי של רחוב אלחריזי בתל אביב, הוא שזה רחוב קטן ובמרכזו המבנה המיוחד של בית האמנים. בית זה הוא מקום של תרבות תוססת, דינאמית ועכשווית, הוא מהגורמים המשפיעים על איכות החיים ברחוב. השכנה ממול לא אהבה את ׳נערות לוח השנה׳, שהן תמונת נערה צעירה



ורזה מדי ונשים מבוגרות בתנוחות של פיתוי המתריסות בשרידי יופיין. לא מדובר בדוגמניות יפיפיות כמקובל, ולכן העבודות מעלות שאלות על אופני ייצוג של גוף ויופי נשי באופן שיש בו הומור, ביקורת ופרובוקציה תרבותית. אפשר לראות בהן הצהרה פמיניסטית העומדת כנגד מודעות אחרות המפוזרות ברחבי העיר מעל עמודי פרסומת גדולי ממדים, כולל בניינים רבי קומות מעל נתיבי איילון, בהן נשים מחצינות את גופן לצורכי צרכנות ופרסום. האם החצנת איברי גוף לצרכים מסחריים אינה ׳תוכן בעייתי למקום׳, ואילו גוף אישה לבושה מצוירת כאובייקט אומנותי היא ׳תוכן בעייתי למקום׳ ? היכן ומהו הגבול בין השניים?

האם אין זה תפקידה של ועדה להסביר לתושב מתלונן שמדובר בתוכן בעל איכות אמנותית?

האם הטעם של השכנה ממול, שמוכנה להבליג על מראה שדיה של יעל בר זוהר או סינדי בר הנמרחים על בניני תל אביב לצורכי מכירת מותגים, יקבע את סדר היום התרבותי של תל אביב?

האם יתכן שהוועדה צנזה את העבודה על קיר בית האמנים מטעמי צניעות? הן הדמויות לבושות בלבוש חלקי, שתיים בבגד ים ואחת בכותונת חושפת כתפיים זרועות ורגליים. אם מדובר בצניעות, הרי שבטיילת שלך, אדוני ראש העיר, מסתובבות נשים בלבוש דומה, ואם יתלונן השכן מרחוב הירקון על הנשים הלא צעירות ולא יפות המסתובבות בכתף חשופה או ברך גלויה, האם תסגור את הים?

שיריה של חוה פנחס כהן, שניים מהם יצאו בספרים בהוצאת עם עובד ובהוצאת הקיבוץ המאוחד, בסדרת ריתמוס, ו׳שירי שרמוטה׳ עומדים לצאת לאור בסדרת ריתמוס, הקיבוץ המאוחד. השירים זכו להערכת הקוראים והממסד. האם יציאתם של השירים מתוך כריכת הספר אל הרחוב שינתה את איכותם?

אחת העבודות של חוה ראוכר הוצגה במוזיאון של ההיברו יוניון קולג׳ בניו יורק בתערוכה קבוצתית לצד אמנים אמריקאים כמו ג׳ורג׳ סיגל, קיקי סמית וארט שפיגלמן. התערוכה נמשכה שנה. להזכירך המקום מכשיר רבנים קונסרבטיבים, איש מהרבנים לא ביקש להורידה.

בימים אלה, תלויות עבודותיה של חוה ראוכר בכיכר קדומים ביפו העתיקה מול אחת הכנסיות הקדושות ביותר לנצרות, ולמיטב ידיעתנו לכמרים ולנזירים אין שום בעיה איתן. מסתבר שלרבנים קונסרבטיבים ולכמרים אורתודוכסים אין בעיה עם נשים מבוגרות וגוף מזדקן, אבל לעריית תל אביב יש.

׳שירי שרמוטה׳, הם שירה מקומית וחברתית, שירים שנכתבו על חופה של יפו (עיר הולדתה של הכותבת) מתוך הערכה והזדהות למקומה של האישה ומתוך כאב על אותו מקום שהוא נתינה ללא תמורה.

האם תוכל אתה, אדוני ראש העיר, והוועדה האמנותית המשכילה לומר לנו מה הטענה ומה הסיבה להורדת העבודה שזוכה לצפיית הקהל העובר ברחוב? מהם הגבולות המפרידים בין פרסום גוף אישה לצרכים כלכליים ומסחריים לפרסום גוף אישה כחלק מעבודה בעלת מסרים אמנותיים וחברתיים?"⁵ העבודות קיבלו הרבה מאד תקשורת ושרדו על הקיר במשך שלושה חדשים.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.

פורסם במגזין האינטרנטי מארב, ב-13 באפריל 2005.



נערות אתיופיות "בלונדיניות", נערות שנמצאות במעבר בין מזרח למערב. יופיין ואצילות קומתן העלו בי אסוציאציה של פסלי נשים מצריות קדומות. ציירתי אותן כמו פסלים, יצירות אמנות, גאות, משוחררות, עצמאיות. כתוב באמהרית, הוא טריפטיך גדול ממדים, שבמרכזו אישה אתיופית מבוגרת ששמה חיה, ולצידה שתי בנותיה. אל חיה הגעתי במקרה. מסונוורת מהיופי ה"בלונדיני" ושקועה עד צוואר בתיאור הדמויות המרתקות של הצעירות האתיופיות, התחלתי לצייר את אביבה. בסוף הקיץ חזרה ללימודיה ולא נמצאו אחרות [כולן עובדות ולומדות].

אביבה הציעה שאצייר את אמה, חיה. הסכמתי. וכך נוצר מסע מרתק אל תוך עולמה של חיה.

ישבנו בסטודיו זו מול זו במשך מספר חודשים. חיה סיפרה את סיפורה: כיצד עזבה את בעלה ועלתה ארצה בכוחות עצמה, כשהיא בהריון מתקדם ותינוקת על זרועותיה, כדי לברוח ממסורת של דיכוי נשים באתיופיה.

את הסיפור כתבה חיה באמהרית, ישירות על הבד מאחורי דמותה המצוירת:

"אחותי הקטנה התחתנה בגיל שבע. באו מהכפר השכן לקחת אותה לבעלה. אבי לא רצה לתת אותה, היא הייתה קטנה, רצה שתמשיך ללמוד. דודה שלי, אחותו, אמרה: לא טוב לאשה ללמוד הרבה, תלמד הרבה, תהיה זונה. שתתחתן, תלך לבעלה ותביא ילדים. אבי שמע לה. לקחו אותה על הגב, הייתה קטנה ולא יכלה ללכת הרבה. היא בכתה, לא רצתה לעזוב. הייתה בורחת וחוזרת הביתה. אח שלי ודודה שלי היו כועסים עליה, צועקים ומרביצים לה: תלכי חזרה לבעל שלך. המשפחה של בעלה נתנה שלש שנים אחריות לא לגעת בילדה. בגיל עשר ברחה, חזרה הביתה עם מכה בראש וסימן

כחול גדול על המצח, לא רצתה לישון אתו, כי הייתה קטנה. בגיל 12 נכנסה להריון והיה שקט, הפסיקה לברוח. ילדה בן ואחר כך ילדה תאומות. כשהיו בנות חצי שנה מתו, אחת אחרי השנייה. אחר כך ילדה עוד בן והוא מת בגיל 4. אחותי סבלה הרבה, קיבלה מחלת לב. הייתה חולה מאוד, ואבא ואמא שלי היו מתפללים כל הזמן שלא תמות. התגרשה מבעלה וחזרה הביתה. אמא ואבא שלי כל הזמן היו מצטערים: אם היתה נשארת תלמידה ולא מתחתנת בגיל 7, לא הייתה חולה כל כך. בגיל 25 מתה אחותי הקטנה.

התחתנתי בכוח והבאתי עוד ילדה. הוא היה גבר מבוגר מאוד עם ילדים, איש טוב ומכובד, לא ביקש ממני לרחוץ לו הרגל ולנשק אותה. באתיופיה אישה צריכה לתת כבוד לגבר, להשפיל עיניים, לעשות מה שהוא אומר, לא לדבר עם אף אחד אחר, לשרת אותו ולרחוץ לו הרגל כשהוא חוזר הביתה. מי שהיה נכנס לבית ומדבר איתי, היה כועס, וזה היה קשה. רציתי לעלות לארץ ישראל. בא הדוד שלי ואמר: תעשי בשכל, הוא לא ייתן לך ללכת. אבא שלך יעלה לארץ ישראל ואת תישארי לבד. תעזבי אותו, את בהריון ארבעה חודשים, תלכי עם אבא שלך. הלכתי לאדיס אבבה עם אבא שלי. הייתי בחודש התשיעי, אבא שלי היה צריך לעלות לארץ ישראל, ויתר על התור שלו, חיכה שאלד. הייתה לידה קשה. 13 ימים אח"כ עלה לארץ ישראל. אני נשארת לבד עם תינוקת וילדה קטנה. לא נתנו לצעירים לעלות, רק לזקנים. שנתיים קשות עברו עלי באדיס אבבה. ב־1991 באו ולקחו אותנו במטוס.

סוף סוף הגעתי לארץ ישראל, נישקתי האדמה, התפללתי ושמחתי, לא הבאתי בעל, ברוך השם.[[]^{6]}

ב־11 באוקטובר 2007 יצאתי שוב לרחוב, הצבתי את המיצב "אמהות קדושות", הדפסים דיגיטאליים ענקיים שעטפו מבחוץ את מבנה בית האמנים בתל אביב. העבודה יוצרת מעין מקדש, היכל, מקום פולחן ל"אם היהודייה". במיצב שני דימויים: אחד של אם דתיה צעירה, והשני של אם אתיופית מבוגרת ליד בנותיה.

הודיה ואחד עשר ילדיה היא דמות של אישה צעירה דתית הבוהה במבט מרוחק ומנותק באחד עשר תינוקות שמושיטה לה יד גדולה. התינוקות בציור ממוספרים. מחוץ לעבודה מודפסים המספרים, ולידם שמות הילדים: מתניה, שמעיה, נחמיה, מוריה, ברוריה, בתיה, בת־אל, גבריאֵל, גדליה, תהילה וישועה. בכולם מופיע שם האל. עשרה ילדים בני אנוש ומלאך אחד חסר.

העבודה שואלת שאלות על צווים חברתיים נוקשים, על קדושת האימהות ועל האפשרות או חוסר האפשרות של האישה לבחור בתוך חברה שבה תופעה של נשים צעירות הנישאות בגיל צעיר מאוד ויולדות ילד אחר ילד כחלק מהנורמה החברתית או הלחץ החברתי המופעל עליהן. חברה המעבירה מסר שהמימוש העצמי של האישה הוא באמצעות ילדיה, והיא אינה אלא כלי לבריאתם.

פורסם בכתב העת טרמינל, במדור אמנים כותבים, ספטמבר 2007.



”כתוב באמהרית” או ”חיה ובנותיה” הוא טריפטִיך שבמרכזו דמות אישה אתיופית, אם אתיופית מוקפת בשתי בנות. אם, המקבילה מבחינת מקומה המסורתי בטריפטִיך ל”אם הקדושה”, ניצבת על רקע הביוגרפיה האישית שלה, שאותה כתבה באמהרית ישירות על הבד, ובה מסופר כיצד קמה ועשתה מעשה. כשהיא בהריון ותינוקת על זרועותיה עזבה את בעלה ועלתה ארצה, כדי לברוח ממסורת של דיכוי נשים. בחירה יוצאת דופן על רקע התרבות שהיא באה ממנה - בחירה בחיים גאים ללא דיכוי.

תצלום של יצירתה של אנה מריה גמבורד, "החיה ובנותיה", 2011, מוזיאון תל אביב

פרק שישי פסלים

כיכר העיר, פסלי אלומיניום צבועים בצבעי שמן.

בגובה 70–80 ס"מ.



תצלום של יצירתה של אנה מריה גמבורד, "כיכר העיר", 2011, מוזיאון תל אביב

חיה: הדימוי שחשבתי עליו, כשהתחלתי לעשות את הפסלים, היה חבורה ענקית של דמויות, אנשים קטנים עומדים עירום ועריה בפני בוראם. העירום הוא עירום קיומי, אקזיסטנציאלי, ולעניות דעתי, חף מכל רמז ארוטי. רמזים ארוטיים, כידוע, הם בעיני המתבונן, והוא יפרש כפי שיפרש. הכוונה היא ליצור מקום התכנסות, כיכר עיר, שדה פתוח, אצטדיון, אמפיתיאטרון - מקום שיכול להכיל כמות גדולה של אנשים. בדמיוני ראיתי מאות אנשים מתכנסים, אבל בתערוכה זו הצלחתי להציב רק עשרות (אתגר לתערוכה הבאה). הדמויות מתכנסות בציפייה למשהו חשוב שעתיד לקרות, אבל לא ברור מה.

מרים: המיצב מזכיר קצת את אזורחי קאלה של רודן. הדמויות אצל רודן אינן עומדות על פדיסטל גבוה, כפי שהיה מקובל עד אז, אלא מוצבות בגובה העיניים של הצופה. הפסלים שלו גדולים מגודלו הטבעי של אדם, וזה אופייני לפיסול הקלאסי.

אם מפסלים פסלים בגודל טבעי ומציבים אותם בכיכר עיר אמתית, במקום שמסתובבים בו אנשים, הפסלים ייראו קטנים יותר מגודלם טבעי, לכן הגדילו.

לימדו אותי שפֶּסל מקצועי לעולם לא יפסל בגודל טבעי פֶּסל אדם המוצב במרחב אורבני. הפֶּסל חייב להיות גדול מהחיים. את, באופן אינטואיטיבי, לא מעמידה דמויות בגודל טבעי, אלא מקטינה אותן. את מפרה את החוק הזה. בין הצופה לפסלים אין שיח בגובה העיניים, הצופה משפיל מבט ומתבונן בהם מלמעלה. הדמויות הן ספק טבעיות ספק על טבעיות. כיכר העיר שלך היא מדומה. את מדמה כיכר עיר בתוך מבנה סגור של גלריה, וזה מהלך פוסט מודרני, קונספטואלי. את מוציאה את כיכר העיר מההקשר ההיסטורי האורבני שלה. זו תהלוכה של אנשים שלא זזים, תהלוכה סטטית. יש כאן אפקט פרדוקסלי. רואים אנשים שהולכים לאיזשהו מקום מבלי לזוז ממקומם.

חוה: לפני שנתיים הסתובבתי בניו יורק במוזאונים ובגלריות, ומה שהכי ריגש אותי היה פסל ראש אישה של ז'קומטי מוקדם. קודם שהחל לפסל את הפסלים הארוכים שלו.

מרים: אין להתעלם גם מז'קומטי. הדמויות שלו עומדות זו לצד זו, צרות וארוכות, דמויות שנאכלו ע"י מתחים חיצוניים. הכול לוחץ על הדמויות - מתח החיים, החברה, האוויר שעוטף אותן - הן איבדו את הבשר שעליהן. אצלך אלו קלונים, אנשים משובטים שקמו לתחייה. אני מפנטזת את המיצב שלך כחבורת אנשים משובטים שקמו לתחייה, עומדים ומשתאים לנוכח העולם שנגלה לעיניהם.

חוה: את לוקחת את זה למקום מאד אפוקליפטי. יש חורבן של המקור־האדם, ובמקומו מופיעה חבורה של קלונים, אנשים משובטים. למה את מתעקשת על קלונים?

מרים: כי את יוצקת את אותה דמות כמה פעמים ומעמידה אותה בתוך הקהל. זו אותה דמות, מאותה תבנית, והיא עומדת באותה תנוחה. את מפסלת את עצמך ומשכפלת את עצמך, ואיש אינו יודע מי המקור ומי ההעתק. ואלטר בנימין ניבא בשנות ה־30 של המאה הקודמת שהאורגינל יאבד את האוטנטיות ואת ההילה שלו בגלל היכולת לשכפל אותו. האם את מרגישה שהמקור שפיסלת איבד את ערכו בגלל השכפול, ואיפה בעצם המקור?

חוה: המקור נעלם, נהרס, הוא מונח בתוך דלי מים אצל גבי בבית היציקה, ממתין שיהפכו אותו לחימר ממוחזר, בבחינת "כי מעפר באת ואל עפר תשוב". השכפול חשוב, ואני מוצאת את התהליך מרתק, כולל המרורים שמאכיל אותי תהליך היציקה על כל מכשולותיו. כל פסל דורש תיקונים של שעות וגם תהליך הצביעה מייגע ואורך זמן רב מאוד. זה לא בדיוק תהליך השכפול ההמוני באמצעות צילום ודפוס אופסט שאודותיו מדבר ולטר בנימין. אני רוצה למלא את כיכר העיר בעשרות, ואולי במאות דמויות, וזו הדרך היחידה להגיע לכך. כיכר העיר היא היצירה הסופית.

לפיסול, שלא כמו לציור, יש תכונה נפלאה: הוא רב פנים, אפשר לסובב

את הדמות ולייצר אין סוף נקודות מבט. די לסובב רק מעט, וכבר הדמות נראית אחרת.

יש גם ההיבט הפסיכולוגי, אדם מסתכל על עצמו במראה ורואה דמות, לכאורה דמות זהה, כפיל מושלם, אך למעשה הוא רואה תמונת מראה הפוכה, תמונה שיש בה עיוות קל. אפשר כמובן לשאול מי המקור ומי ההעתק, לנסות לתהות על קנקנו של הדימוי המשתקף.

‘אין אדם בריא בנפשו שלא ניתן למצוא אצלו תוספות שניתן לכנותן פרוורטיות’, אומר פרויד בספרו ‘מיניות ואהבה’.

הכפילים במיצב אינם זהים, כל אחד שונה, כל אחד הוא תמונת מראה עם עיוות קל, רפליקה משובשת.

מרים: קבוצת הפסלים הזו אינה מהעולם הזה, לכן קראתי להם אנשים משובטים שקמו לתחייה. יש כאן תופעה כמעט מיסטית, לא טבעית. הדמויות עומדות בכוחות עצמן על רגליהן. פסל אינו יכול לעמוד בשיווי משקל רק על שתי נקודות, תמיד יוסיפו נקודה שלישית לפחות. מי שלמד פיסול יודע זאת. אצלך הם עומדים כולם בכוחות עצמם על שתי רגליים. זה נדיר, כמעט בלתי אפשרי. פֶּסֶל אחד או שניים - אולי, אבל כולם, זה באמת נדיר מאוד. איזה כוח מחזיק אותם?

חוה: אין לי מושג. לא למדתי פיסול ולא ידעתי על שלוש הנקודות.

מרים: אל תיתממי. עסקת בציור פיגורטיבי, יש לך תואר שני מארה"ב.

חוה: במחלקה לאמנות באוניברסיטת וושינגטון שבה למדתי, הייתה התנגדות עזה לציור ראליסטי. התעסקנו בעיקר בקונספט, והעבודות שלי מאותה תקופה הן מאוד קונספטואליות. רק כשחזרתי ארצה לימדתי את עצמי ציור ראליסטי.

מרים: אכן החלק הקונספטואלי בעבודה הזו שלך הוא חזק מאוד.

הדרך שבה את צובעת את הפסלים היא זו שמקימה אותם לתחייה. הם לא צבועים בצבע אחד, אלא בשכבות, הרבה סגולים, ירוקים וכחולים, ומתחת לצבע הגוף. כל דמות מזכירה לי את דמותו של לזרוס שישו הקים לתחייה. לזרוס קם לתחייה בגוף שיש בו כתמי ריקבון.

חוה: הציירים האימפרסיוניסטים הבינו צבע היטב. הם הבינו שאותם צבעי ריקבון כחולים, סגולים, ירוקים הם הדרך להקים את הגוף לתחייה. אני עובדת עם צבע שמן על פסלים שעשויים אלומיניום חלול כפי שעבדתי עם צבע על בד, כדי ליצור אשליה של גוף אדם. הופתעתי לגלות שזה הרבה יותר קשה.

מרים: הפסלים היוונים בפרתנון היו צבועים. הפיסול היה תמיד צבוע, אף שאלינו הגיע נטול צבע, פסלים לבנים, וכך הם נכנסו לתרבות שלנו. פסלי השיש היווניים היו צבועים בצבעים עזים - כחול לאפיו, לאזור וטרקוטה חזקה.

7

"הקלונים קמו לתחיה", פורסם במגזין האינטרנטי ערב רב, 7.11.2011, שיחה בין מרים גמבורד לחוה ראוכר על תערוכתה של ראוכר "כיכר העיר", המוצגת בבית האמנים בת"א.

הצבעים יחד עם השמש יצרו סימפוניה שאותה קשה לתאר היום.

חוה: היוונים הקדמונים צבעו צביעה שטוחה דקורטיבית בצבעים נקיים.

אני לא בטוחה שזה עבד לטובת הפסל, ואולי טוב שהגיעו אלינו לבנים ללא צבע, בלי הפרעות. כי לשים צבע על פסל הוא איזה סוג של הפרעה. הפסל מתנגד. הוא לא רוצה להיות ציור.

היה מאבק לא קל, הדרך היחידה שהייתה לי להחיות את הפסל, או כפי שאת אומרת 'להקים את הקלונים לתחייה', הייתה באמצעות הציור. אני באה מהציור, ובסופו של דבר אני תמיד חוזרת אליו.⁷

ונוס

מרימה

ידיים

ליאב מזרחי

”הייתה לנו דוגמנית עירום בשיעורי הציור – נערה איטלקייה, פליציה – ואני כה הוקסמתי מן העגלגלות המלאה והשחומה של זרועותיה וירכיה, שחושניות חצופה וגאה בעצמה נדפה מהן, עד שהעיפרון שבידי רעד מהתרגשות, סטה מן המסלול שהתוויתי לו, והרישום דמה יותר למעין סחלב פעור לוע, מאשר למושאו. כשעבר לידי פרופסור טונק, שהיה מורה אקדמאי שמרני מחמיר, והסתכל במעשה ידיי, אמר בטון של מוכיח: ”את מנסה להיות סור ריאליסטית”? אחר כך חשבתי שאמנם יש בי משהו ’סור ריאליסטי’, לא בציורי, אלא בנטיות הלב שלי.”

^[1]

מגד, אהרון. "דודאים מן הארץ הקדושה", עם עובד, תל אביב, 1998. ע"מ 99–100.

הפיתוי הראשוני הוא לכנות את התערוכה הנוכחית של חוה ראוכר רטרוספקטיבה, שכן היא מקבצת תחת קורת גג אחת מבחר פרויקטים שנעשו לאורך כשלושה עשורים. ועם זאת, אין זו רטרוספקטיבה קלסית במלא מובן המילה. זה מקבץ המשלב עבודות בעלות מכנה משותף, החוזר לאורך השנים, חלקים של גופי עבודה שנבחרו להיות מעין תמרור 'עצור' כדי לאפשר התבוננות בהתפתחות האישית של ראוכר ומראת אזהרה לחברה הישראלית. במרכז התערוכה עומד דימוי הגוף, בעיקר הגוף הנשי, כמושא הציור והפיסול. לא עוד גוף אידיאלי, צעיר, מבריק, מוצק ואיתן, אלא גוף מתבגר, מזדקן, שחור, מקומט ורפוי. התערוכה הנוכחית בבית האמנים ע"ש זריצקי בתל אביב היא תערוכה של אמנית פמיניסטית חתרנית, שאינה משלימה עם היחס העוין של הקונצנזוס סביבה. ראוכר התחילה את מסעה האמנותי באמצע שנות ה־70 במכון אבני, אז מכון לאמנות בעל שם בסצנה הישראלית, ובין מוריו נמנו כמה מחשובי אמני ישראל דאז. במשך כמה שנים הייתה חוה חלק מהנהלת המכון. סגנון הציור הראליסטי שלה אינו אקדמי מובהק, אלא מבוסס על יסודות קונספטואליים. הדמויות בציור מצוירות מתוך התבוננות

פסל של אריה נאמן, המצטיין בציור, במוזיאון תל אביב, 1977. הפסל מציג את אריה נאמן, המצטיין בציור, כמחזיק בראש האריה, המצטיין בלחימה.

בעין חיצונית ובעין פנימית כאחד, ולכן התוצאה אינה נטורליסטית, אלא אקספרסיבית עם עיוותים קלים של הדמות המצוירת, כשכל עיוות כזה מסיט את המתבונן מתיאורה הצילומי של הדמות אל עבר עומק פסיכולוגי. חלל התמונה הוא קולאז' קונספטואלי מנותק מהמציאות. התפיסה הקולאז'יסטית של חלל התמונה, הראליסטית לכאורה, היא התפתחות ישירה מעבודות קודמות שלה שעשתה בארה"ב בעת לימודי ה-M.F.A - באוניברסיטת וושינגטון בסנט לואיס מיסורי.

במרכז סדרת העבודות "דיוקן עצמי" נמצא דיוקנה של האמנית כפי שאנשים אחרים תופסים אותו. היא ביקשה מחברים, בני משפחה ומכרים לרשום את דיוקנה כפי שהם רואים אותו. מדובר באנשים לא מיומנים בתחום היצירה שאין להם כל השכלה באמנות; חלקם ילדים וחלקם מבוגרים המציירים בצורה נאיבית וילדותית. המכנה המשותף של כולם הוא חוסר היכולת להעתיק את המציאות, כלומר את מראה פניה של האמנית. את הרישומים האלה אספה ראוכר והעתיקה אל בד הציור. פעולה זו היא אסמבלאז' קונספטואלי. על גבי בד הציור ניתן לראות חיקוי נטורליסטי, ציור טרומפלוי של דפי נייר קרועים וגזורים שציירה האמנית, ועליהם רישומי פניה, כפי שנרשמו ע"י אנשים לא מיומנים, ישירות על הקולאז' המצויר. זהו ציור ריאליסטי מתעתע המבלבל את העין האנושית. לצד רישומי פנים אלה, רשמו גם את גופה העירום, בשילוב צלליות קודרות ואקספרסיביות. ציוריה בתקופה זו נעים בין הריאליזם האמריקני המוקפד, שהתפתח כנגד המופשט וכנגד אמנות השכפול בתנועת הפופ ארט, לבין האקספרסיוניזם הגרמני.

הבחירה לפתוח בחלק זה של עבודותיה המוקדמות, אף על פי שאינן מוצבות בחזית הכניסה לתערוכה, מסמנת מהלך חוזר - עיסוק תמידי ביחסים שבין אמן לחברה, דרך שאלות של זהות, מקום, נדודים, ארעיות, תלישות, ובד בבד עם נחישות מתמדת של חיפוש אחר האמת כפי שהיא נתפסת בעיני רוחה של האמנית. עבודותיה של ראוכר הן עבודות אמנות הנוגעות ביודעין במישור הסוציולוגי של האמנות. הן משלכות היבטים אתנו־גיאוגרפיים, אייג'יזם² ואסתטיקה. בעבודותיה מבקשת ראוכר לראות את החברה כפי שהיא מנסה לראות את האמנות, והיא כמו אומרת: "המודרניזם כחשיבה לוגית, רציונאלית, עם כל ההמצאות, 'הגימיקים' והמיצגים, הגיע עד לביטול עצמו, עד לביטול המדיום. לעומת זאת אנו ציירי הריאליזם חוזרים למדיום עפ"י ההגדרה הבסיסית, ומנסים להבין איך העין רואה, ומה היא רואה".³ בציטוט זה מתקיים גם ההיבט הטכני וגם ההיבט האנושי של 'לראות את האחר'.

ראוכר איננה ציירת של מסה ושל משקל פיזי של ציורים. גוף עבודתה אינו נמדד בכמות, אלא באומץ לבה להתעמת עם נושאי ציור לא שגרתיים, הדורשים רוחב לב ואורך נשימה. על כן אין באמתחתה כמות גדולה של יצירות

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

ציור של אריה נאמן, 1977, מוזיאון תל אביב

^[1] פלטי, מיכל. "בסך הכל אישה

^[2] בארץ זרה", הארץ, 6.11.1994.

^[3]
^[4] התערוכה עוררה הדים וביקורת על החשיפה של הנשים בטענה שהאמנית משפילה את הנשים המצוירות. הרחבה על כך ניתן לראות בפרק שכתבה האמנית עצמה, המצורף לקטלוג.

^[5]
^[6] פוירר-שינולד, שולי. "שתיים עשרה נשים עירומות", שבועון את, יוני 1993.

למעשה אפשר לטעון כי ציוריה הריאליסטיים של ראוכר הם יומן מתעד בזמן, חף מהתייפיוּת מניריסטית ומג'סטות מיותרות. היא מציירת את מה שהיא רואה ככרוניקה של קמילה ידועה מראש.

ל'מכיוון שבגדי העבודה של נשים - עקבים גבוהים, גרבי ניילון, איפור, תכשיטים, שלא לדבר על שיער, חזה, רגליים ומותניים - כבר מזמן הפכו לחלק מהאבזור הפורנוגרפי, אין פלא ששופט יכול להגיע למסקנה, שכל אישה צעירה שמובאת לפניו היא יצאנית שרק מזמינה הטרדה, ממש כשם שהוא יכול להגיע למסקנה, שכל אישה מבוגרת יותר היא זקנה בלה שחייבים להיפטר ממנה".⁷

בין 1996 ל-2004 עסקה ראובר ביצירת סדרה חדשה, ושמה "הפיתוי". הסדרה מורכבת ממספר ציורים גדולים, ובהם ניתן לראות בעיקר נשים מבוגרות פתייניות. מתוך סדרה זו צמחה תת סדרה בשם "נערות לוח השנה", אשר מוצגת בתערוכה. מיני סדרה זו מורכבת משלושה ציורי גוף בגודל טבעי. זה לא טריפטיכון במובן הקלסי של המילה, אבל ישנו מכתה משותף בין העבודות המתקיימות בסמיכות ויוצרות הצהרת כוונות חד משמעית: גם נשים מבוגרות יכולות להיות מושא לארוטיקה, גם נשים זקנות מקיימות יחסי מין ונהנות, גם נשים מבוגרות אוהבות להרגיש נאהבות. בנוסף עולה מאלו נושא הזקנה, הנחשב עדיין לטאבו באמנות הפלסטית, ומעורר שאלות על יופי נשגב, על מעיין הנעורים הנכסף ועל אייג'יזם. כל אחד מן הציורים מציג אישה מבוגרת עד זקנה. רפיון העור והבגד הארוטי שהן עוטות אינם הולמים אותן. חלקן רזות ועייפות מהמרוץ נגד הזמן. תפיסת החלל שונה הפעם. ישנם מרחבים הנכנסים זה לתוך זה, מנורת ניאון משרדית יוצרת אלכסונים מאיימים. משטחי תקרה וחלונות מחלקים את חלל היצירות למעין פאזל או חלקי מראה שבורה. בשתיים מן העבודות ניתן לראות בובת מרינטה גברית עם איבר מין לא פרופורציונאלי, ספק בר שימוש. בשלוש העבודות דיוקנה של האמנית מציץ במתרחש כמצייר אלגוריה של דמותה. חוקרת תולדות האמנות, נורית כנען קקיר, כותבת כי האישה הזקנה נתפסה כמי שסיימה למלא את תפקידה, בעוד שהגבר, ככל שהוא בוגר ומזדקן יותר, כך הוא נתפס כחכם ונבון.⁸ תיאור אישה זקנה התייחד בעיקר לתאר מכשפות או ישויות דמוניות גרוטסקיות אחרות. בפיסול הנשים הזקנות, כותבת כנען קקיר, "הזקנה היא התגלמות קיצונית של כאב".⁹ מיני סדרה זו עוררה הדים ופתחה דיון ציבורי נרחב כשאחת העבודות הוצגה על חזית בית האמנים בתל אביב יחד עם כמה שירים מאת חוה פנחס כהן מתוך "שירי שרמוטה". ראובר מספרת, כי לסדרה זו רבדים חברתיים רבים. ראשית, כפי שצינתי, הנושא הלא שיגרתי. זו אינה זקנה מסוימת, אמו של

7
וולף, נעמי. "מיתוס היופי", הקיבוץ
המאוחד, תל אביב, 2004. עמ' 48.

8
כנען קידר, נורית. "ייצוג מודל: גילי האשה
בתולדות האמנות האירופאית", מותר,
אוניברסיטת תל אביב, 1996, ע"מ 20.

9
ש.ם.

האמן, כמו שדירר או רמברנדט ציירו, זו זקנה אנונימית בלבוש תחתון ארוטי. באתר "ערב רב" כתבה ראוכר בשיתוף עם ד"ר טל דקל, אסתר עילם, ואורה יאובן מאמר בשם "נשים זקנות וזועמות", ובו מספרת ראוכר על הקושי למצוא חללי תצוגה לאמניות מבוגרות. קשה עד בלתי אפשרי למצוא גלריה מסחרית להציג בה. קשה לחדור לשדה האמנות הישראלית אם את מבוגרת, בעיקר אם הודרת תדיר מן השיח עקב אי התאמה לאופנה. כך מספרות אמניות רבות.¹⁰ לא זה המקום להרחיב אודות מושג הדורות באמנות הישראלית. נושא זה דורש מחקר מקיף יותר מזה שנעשה עד כה. על כל פנים, "נערות לוח השנה ושיירי שרמוטה" שהודפסו על שעונית ענק כמודעת פרסום, עוררו תגובות מעורבות בבקרב התושבים. הצעירים אהבו מאוד, ואילו המבוגרים פחות. אחת השכנות התלוננה בפני עיריית תל אביב, וזו ביקשה להסיר את העבודה. בקרב הבורגנות המזדקנת של צפון תל אביב הצבתם של דימויים המשמשים מראה לעצמם הייתה, כך נראה, קשה מנשוא.¹¹

דיוקן האמנית המבצבץ מבין חללי הציור מעורר עניין. דיוקנה משמש כפונקטום (punctum) - דקירה בלב הצופה בשעת התבוננות. דיוקנה המציץ ממחזיר מבט לצופה, עד כי נדמה שכל מה שמתרחש סביב דיוקנה אינו אלא חלום בהקיץ בשעת ציור. הלך רוח סוריאליסטי זה מעניק נופך מורבידי לעבודותיה לצד הריאליזם המוקפד.

שאלות על ערכי יופי ומוסר, העולים ומלווים מאמר זה ונמצאים בנספחים בהמשך הקטלוג, מעוררים תחושה ששוב קיימת צנזורה על עבודתיה של יאוכר. צנזור הגוף העירום והגוף המזדקן קשור לא רק לשדה האמנות, שממילא נתפס כשדה מוכה שמרנות, אלא גם לשדה הכלכלי הקשור ביופי. סביר להניח, שאילו הכרזה בחזית בית האמנים הייתה של דוגמנית צעירה, אף שכן או שכנה לא היו רואים בזה בעיה.

“כתוב באמהרית” היא סדרה שצוירה בין 2004-2010 ובמרכזה טריפטיכון של נשים אתיופיות בגילים שונים. בפאנל המרכזי דמותה של חיה, עולה מאתיופיה, שכתבה את קורות חייה, כפי שזכרה אותם, ישירות על הבר. דיוקנה ממצא במישור הקדמי והיא מתבוננת בנו ברכות.¹² ראוכר פונה אל נושא האתימהות ואל נשות השוליים. הפעם לא זקנה בהכרח, גם לא צעירה, אך עדיין אישה המנסה להשתחרר מכבלי המסורת. הציורים בעלי רקע בהיר מאוד, המבליט את נוכחותן של בעלות העור הכהה - האם חיה ובנותיה שלצידה. יש משהו נוקשה בציורים אלו, אולי יותר שטוח ופחות ריאליסטי, הפונה אל ציור בעל אופי פיסולי. ראוכר הצליחה להעביר במכחולה את המסע הקשה ללארץ ישראל, את השמש היוקדת, את העור המבוקע, את ההתאקלמות, את ההתמערבות ואת ההתאשכנזיות. הנשים נראות כמו פסלים מצריים עתיקים: צווארון ארוך, עיניהן פעורות, והן מספרות סיפור. חצי גופן התחתון חתוך, והן

10
 "נשים זקנות וזועמות"
<http://erev-rav.com/archives/22498>

11
את התגלגלות האירועים, מכתב העירייה
שביקשה להוריד את העבודה, והתשובה
של האמניות המציגות ניתן לראות
ולקרוא במאמר הנלווה של האמנית,
כמצוין בהערה 4.

12
ראה הערה מספר 4.

מונחות על משטח בהיר כאילו היו כלי במשחק שחמט. ביניהן צלמיות ירקרקות מוקטנות, מוסיפות תיאטרליות לציור. בציורים אלה יש משהו המזכיר את ציוריה המוקדמים משנות ה־80, במיוחד השימוש המוגזם בצלליות ובהשטחה. הנשים כמו גזרות מתוך עולמן התרבותי, מופקעות ממנו ומחפשות בריאה של עולם חדש. היבט זה של יצירת עולם חדש עולה מתוך קורות חייה של חיה, אִם המשפחה, ויותר מזה מתוך צבע שיערן של בנותיה. השיער הכהה עובר הבהרה, וצבעו כמעט כצבע שיערה של נערה אירופית בהירת שיער. הקומפוזיציה של הסדרה (וציורים אחרים) היא קומפוזיית חלון. נושא הציור עומד במרכז היצירה, או לפחות תופס פני שטח גדולים על הבר, וישנה איזו התרפקות של תוגה קלה אל מול פני הציור. ישנו מעין תקריב על עולם שסך חלקיו המורכבים אינם נוכחים ביצירה עצמה.

קומפוזיציה זו, אשר חוזרת על עצמה לא מעט בעבודותיה של ראוכר, אך מתחדדת בסדרה זו, מזכירה את סדרת הצברים של עיסאם אבו שקרה. במשך תקופה ארוכה צייר אבו שקרה את הצבר, הסמל הכי ישראלי והשנוי במחלוקת. בציוריו של אבו שאקרה הצבר הוא גם דיוקנו של האחר, במיוחד בהקשר של שדה האמנות הישראלי. ציוריו טעונים פוליטית, ויש בהם ניסיון של הטמעה והשתייכות לחברה הישראלית יחד עם ערעור על סמלי הציונות השאולים ממחוזות אחרים. באנלוגיה גם בציוריה של ראוכר בסדרה "כתוב באמהרית" הבהרת השיער הכהה, הסרת המטפחת המסורתית ופיזור השיער של הדור הצעיר בני העדה האתיופית הם ניסיון לטשטש את צבעם המקורי ולהיטמע בחברה הישראלית-אשכנזית.[[]^{5]} כמו כן הבהרת השיער מקורה, כנראה, בעיוות מושגי היופי וכניעה לתכתיבי החברה הלבנה המערבית אשר מעדיפה בלונדיניות. גם סדרה זו הייתה תלויה בחזית בית האמנים בתל אביב, אך הפעם לא עוררה כעס ולא הולידה מחאה. האם העדה האתיופית אינה מעניינת אף שכן ברחוב אלחריזי בתל אביב גם כנושא אמנותי?

<div></div>	<div>"כשעבדתי על הדיוקן העצמי שלי התעלמתי מכל החצ'קונים, כמו שצריך לעשות. חצ'קונים הם מצב זמני, ואין להם דבר וחצי דבר עם איך שאתה באמת נראה. זכרו תמיד להשמיט את ליקויי העור: הם לא חלק מהתמונה הרצויה."[[]^{6]}</div>
---------------------------------------	---

בין דיוקנאות הנשים המגוונות לא נבצר מקומם של הגברים. בתערוכה שלושה דיוקנאות של גברים. בניגוד לעמדת הכוחניות שיש בציורי הנשים של ראוכר, הגברים בציוריה מעוקרים מכוח הארוס. הם רפויים, רכים, נשיים, ונדמה שהם מתקשים לזוז. בתערוכה שני פורטרטים של גבר צנום הלובש בגדים נשיים. חללי הציורים שונים זה מזה. האחד הוא משחק בהפשטה של צבע וצורה, והאחר בנוי ממשטחים המעניקים עומק לתמונה וחושפים את דיוקנה המציץ

^[1] לקריאה נוספת על ציוריו של עיסאם אבו שקרה: שפירא, שרית. "צבר בעציץ", קו 10, יולי 1990. עמ' 37–41

^[2] וורהול, אנדי. "מ-א' ל-ב' ובחזרה", בבל, תל אביב, 2010. ע"מ 78

קורות חיים

השכלה אקדמית

1980	M.F.A Washington University, סנט לואיס, מיסורי, ארה"ב.
1976	מכון אבני תל אביב.
1973	B.A, אוניברסיטת תל אביב.

הוראה

1988-2010	הוראת ציור ורישום במכללת תלפיות תל אביב.
1990-1995	הוראת ציור ורישום בקתדרה העממית ברחובות.
1991-1993	הוראת ציור ורישום במכללת קיי באר שבע.
1983-1988	הוראת ציור ורישום במכון אבני.

תערוכות יחיד

2014	"ונוס מרימה ידיים", תל־אביב, בית האמנים, אוצר ליאב מזרחי.
2012	"קיים חשש סביר לשיבוש", מיצב חלון, תל אביב, גלריה גל און.
2011	"כיכר העיר", מיצב פסלי אלומיניום צבועים בצבעי שמן, תל־אביב, בית האמנים.
2010	"אמהות קדושות", עבודה במרחב הציבורי, רמת השרון, שד' ויצמן, לרגל יום המאבק באלימות במשפחה, אוצר סורין הלר.
2009	"לא למכירה", עבודה במרחב הציבורי, על הקיר החיצוני של בית האמנים, תל־אביב.
2007	"אמהות קדושות", עבודה במרחב הציבורי, על הקיר החיצוני של בית האמנים, תל־אביב.
2007	"25 במאי 2006", תל־אביב, בית האמנים. אוצרת ציפורה לוריא.
2005	"נערות לוח שנה", עבודה במרחב הציבורי על הקיר החיצוני של בית האמנים תל־אביב.
1999	"דמיון/הדמיה", חוה ראוכר - ציור. הורית הרמן - פלד עבודות מחשב. תל אביב, אגודת הציירים והפסלים בישראל. אוצרת נחמה גולן.
1994	"עדות", רשפון, גלריה ארטופ.

1993	"הגירה", מוזאון וילפריד ישראל לאמנות וידיעת המזרח, אוצר גבראל מענית.
1993	"עבודות ישנות", רשפון, גלרית ארסופ.
1992	"ציור", תל־אביב, גלריה שרה ארמן.
1985	"דיוקן עצמי", ירושלים, גלריה אלון שבתאי.
1981	"חזה ראוכל עבודות", סנט לואיס, ארה"ב, Timothy Burns Gallery
1981	"דיוקן עצמי", שיקגו, ארה"ב, N.A.M.E Gallery
1980	"מול הים", מיאמי, פלורידה, ארה"ב, Ninety Nine Gallery
1979	"חזה ראוכל - עבודות", סוהו ניו יורק, ארה"ב, National Art Center
תערוכות קבוצתיות נבחרות	

2013	"חילון הקודש - גוף ישראלי גשמי שלם־מקוטע־היברידי", רעננה, האוניברסיטה הפתוחה, אוצר ד"ר אליק מישורי.
2010	"לראות את האחר שבתוכי", הגלריה של מכללת אורנים, אוצרת שיר מלר ימגושי.
2009	"כשהאור פגש את הצל", חולון, בגובה העיניים, מוזאון הילדים.
2008	"מלח הארץ", מוזאון וילפריד ישראל לאמנות וידיעת המזרח, אוצרת שיר מלר ימגושי.
2008	"בלונדינית", רמת השרון, בית יד לבנים, אוצרת ענבר דרור.
2007	"הוי ארצי מולדתי־2007", תל אביב, בית האמנים, אוצר אבנר בר חמא.
2006	"תהו ובהו וחושך על פני תהום", רמת השרון, בית יד לבנים, אוצרת שולה קשת.
2006	"צללים וצלליות", ירושלים, מוזאון ישראל, אוצרת עיינה פרידמן.
2006	"מעברים", תל אביב, בית האמנים, אוצרת גלית סמל.
2005	"נערות לוח שנה", עבודה במרחב הציבורי, יפו, מוזאון חוצות אקטואליה מתכלה.
2005	"מעבר לכביש", תל אביב, בימת מיצג מקלט 209.
2004	"לשלוף שפן מהכובע", רחובות, פורום המוזאונים, אוצרת יהודית מצקל.
2003	"תערוכת המאה להסתדרות המורים", ירושלים, בניין הכנסת.
2003	"THE ART OF AGING", ניו יורק, המוזאון של ההיברו יוניון קולג.
2003	"הצבע השלישי", ירושלים, בית האמנים, אוצרת עיינה פרידמן.
2000	"שפת האור ושפת הצל", מוסקווה, המשלחת הישראלית למוסקווה.
1999	המשלחת הישראלית לסלון הסתיו פריס, צרפת. <div>Salon D'Automne Espace Eiffel-Brandy</div>
1997	"בגובה העיניים", ירושלים, בית האמנים, אוצרת נלה קסוטו.
1996	"ארבעה ציירים ראליסטים" [מיטש בקר, ישראל הירשברג, שלום פלש, חזה ראוכל]. <div>חיפה, מוזאון ראובן ועדית הכט, אוצר פרופ' אבישי אייל.</div>
1996	"לאחות את הקרע", יפו, גלריית ידיים, אוצרת ורד שמרון.
1995	"מיץאני Gender Bent", ירושלים, בית האמנים, אוצרים חגי שגב ונירית נלסון.
1995	"קו השני", רמת אליהו, הסדנא החדשה לאמנות, אוצרת מרים גמבורד.

פרסים מלגות וציוני דרך	
1981	אינדיאנה ארה"ב, פרס רכישה ע"ש ברונשטיין, מוזאון אוונסוויל.
1977	ת"א, מלגה לאמן צעיר, קרן תרבות אמריקה ישראל.
1976	ת"א, מלגה לאמן צעיר, משרד החינוך.
1976	ת"א, מלגה לאמנים צעירים, קרן שרת.
2014	חברה במדור לאמנות פלסטית של משרד התרבות והספורט.

אוספים

ארה"ב, אינדיאנה, מוזאון אוונסוויל לאמנות ומדע.

קטלוגים ופרסומים

אוקטובר 2011	כיכר העיר , בליווי מאמר של ליאב מזרחי.
אוקטובר 2007	אמהות קדושות , בליווי מאמר של חזה פנחס כהן.
מאי 2006	25 במאי 2006 , בית האמנים, תל אביב. בליווי מאמר של ציפורה לוריא.
מאי 2003	תערוכת המאה להסתדרות המורים , ירושלים, בניין הכנסת.
אוקטובר 2003	<i>THE ART OF AGING</i> , ניו יורק, מוזאון של ההיברו יוניון קולג', אוצרת עיינה פרידמן.
נובמבר 2000	הצבע השלישי , ירושלים, בית האמנים, אוצרת עיינה פרידמן, בליווי מאמרים של עינה פרידמן, נדנדה לכל גיל ודפנה למיש, הזיקנה בעידן מיתוס הנעורים: תדמיות זקנים בתקשורת ההמונים .
אוגוסט 2000	שפת האור ושפת הצל , אמנים ישראלים במוסקווה, אוצרת מרים גמבורד.
מרץ 1999	דמיון\הדמיה , תערוכה מספר 9, "מפגשים ודיאלוגים", אוצרת הסדרה נחמה גולן.
אוקטובר 1999	סלון הסתיו פריז , משלחת אמנים מישראל.

מרץ 1997	בגובה העיניים, ירושלים, בית האמנים, אוצרת נלה קוטור.
ינואר 1997	תערוכת מורים, הגלריה האחרת, אוצרת ציפורה לוריא.
	בליווי מאמר מאת ציפורה לוריא.
מאי יולי 1996	ארבעה ציירים ראליסטים, מיטש בקר, ישראל הירשברג, שלום פלש, חוה ראוכר, חיפה, אוניברסיטת חיפה, אוצר אבישי אייל, בליווי מאמרים מאת סנפורד, ס. שימן ואבישי אייל.
נוב'-דצמ' 1996	לאחות את הקרע, אמניות ישראליות מול מציאות 1996, יפו גלריית ידיים, אוצרות ורד שימרון ואיריס נאדל.
מאי יוני 1995	קו השני, רמת אליהו, הסדנא החדשה לאמנות, אוצרת מרים גמבורר.
מאי 1995	מינאני Gender Bents גווני הזהות המינית, ירושלים, בית האמנים, אוצרים נירית נלסון, חגי שגב, בליווי מאמר מאת חגי שגב.
אוקטובר 1994	חוה ראוכר, עדות, רשפון, גלרית ארסופ, בליווי מאמר "עדות" מאת חוה פנחס כהן.

מאמרים וביקורות

אוקטובר 2011	הקלוניס קמו לתחיה, שיחה בין מרים גמבורד לחוה ראוכר פורסם ב־"ערב רב".
אוקטובר 2011	ספנסר טוניק לא לבד, כיכר העיר מלאה עירום, YNET ידיעות אחרונות.
2011	(מו)וגדרות: אמנות והגות פמיניסטית, ד"ר טל דקל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011, הפרק על אמניות ישראליות.
ספטמבר 2007	כתוב באמהרית, אמנים כותבים, טרמינל מס 32.
פברואר 2008	כלים שבורים, מבטים דקונסטרוקטיבים באמנות יהודית עכשווית, מאת דוד שפרבר. אוניברסיטת בר אילן, עמ' 48.
2009	ריבוי כיווני פרשנות לנושא העקדה משנות השמונים: כיוונים פוליטיים - חברתיים, הספרייה הוירטואלית של מט"ח, המרכז לטכנולוגיה חינוכית, מכון מנדל למנהיגות, מאת אורנה סילברמן.
מאי 2006	אולי תאכלי משהו, נועם אבידן סלע, "עכבר העיר" תל אביב.
מאי 2006	אנורקסיה אהובתי, ליאורה לופיאן, העיר תל אביב.
אפריל 2005	עיריית תל אביב צנזרה יצירות המציגות נשים מבוגרות, דנה גילרמן, הארץ.
אפריל 2005	יש מצב לגיל הזהב?, רינת ברקוביץ, "העיר" תל אביב.
אפריל 2005	קיר המריבה, אנדי בניקה, טיים אאוט תל אביב.
נובמבר 2001	על אודות העבודות של חוה ראוכר, ציפורה לוריא, כתב עת דימוי מס 20.
נובמבר 2000	Golden Aging My Foot by Meir Ronnen, The Jerusalem Post Magazine
נובמבר 2000	בגידת הגוף, דורית שריד, ידיעות אחרונות.
ינואר 2000	מבט שני, הילה שקולניק, עיתון ערים.
אפריל 1999	מצויר למיצב, בעזרת מחשב, מאת תליה רפפורט, אקסיומה, אינטרנט.
מאי 1996	The Realist Option by Angela Levine, The Jerusalem Post Magazin

An abstract artwork on lined paper. In the center, a figure is drawn with brown and black strokes, appearing to be a self-portrait. To the right, another figure is depicted in dark, expressive black strokes. The background is filled with various green and yellow brushstrokes, some of which are thick and vibrant, while others are more delicate. The overall composition is layered and textured.

דיוקן
עצמי

1984-1979

SELF
PORTRAIT

43-34



לוסי, אקריליק, שמן ועפרונות על בד, 100x200 ס"מ, 1979
Luci, acrylic, oil & crayon on canvas, 100x200 cm, 1979



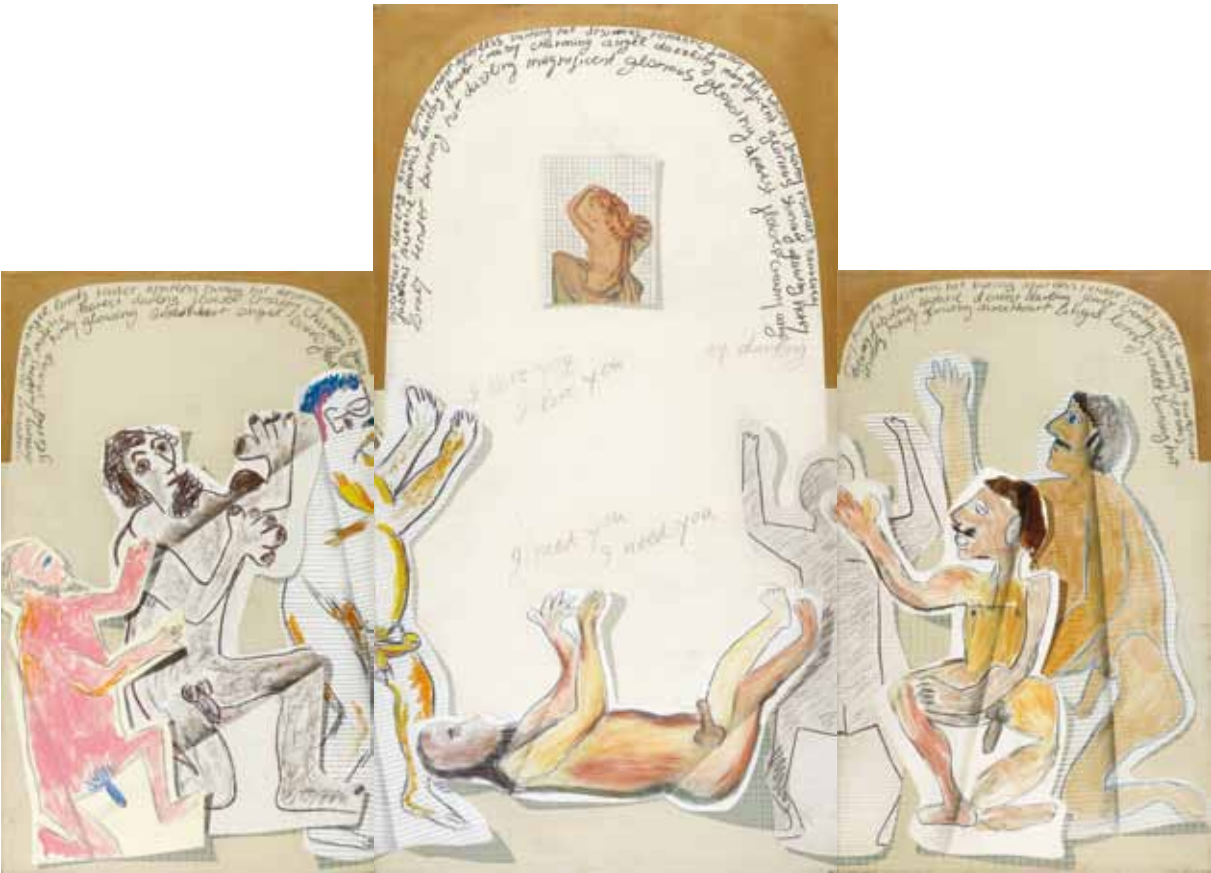
דיוקן עצמי ורוד וזהב, אקריליק ועפרונות על בד, 100x200 ס"מ, 1980
Self Portrait Pink & Gold, acrylic & crayon on canvas, 100x200 cm, 1980



הגרש, אקריליק ועפרונות על בד, 200x220 ס"מ, 1980
Deportation, acrylic & crayon on canvas, 200x220 cm, 1980



דיוקן עצמי, אקריליק, עפרונות ומדיה מעורבת על בד, 200x200 ס"מ, 1980
Self Portrait, acrylic & crayon & mixed media on canvas, 200x200 cm, 1980



אני אוהב אותך, אקריליק ועפרונות על בד, 200x300 ס"מ, 1979
I Love You, acrylic & crayon on canvas, 200x300 cm, 1979



דיוקן עצמי ורוד, כחול, צהוב וזהב, אקריליק ועפרונות על בד, 300x200 ס"מ, 1980
Self Portrait Pink, Blue, Yellow & Gold, acrylic & crayon on canvas, 300x200 cm, 1980



שדיים כחולים, אקריליק ועפרונות על בד, 100x200 ס"מ, 1978
Blue Tits, acrylic & crayon on canvas, 100x200 cm, 1978



דיוקן עצמי כחול, אקריליק, שמן ועפרונות על בד, 100x200 ס"מ, 1979
Self Portrait Blue, acrylic, oil & crayon on canvas, 100x200 cm, 1979

עדות

1994-1990

TESTIMONY

55-44





ליזה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1994
Lisa in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1994



אלה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1993
Ella in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1993



פאולינה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1993
Paulina in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1993



אולגה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1992
Olga in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1992



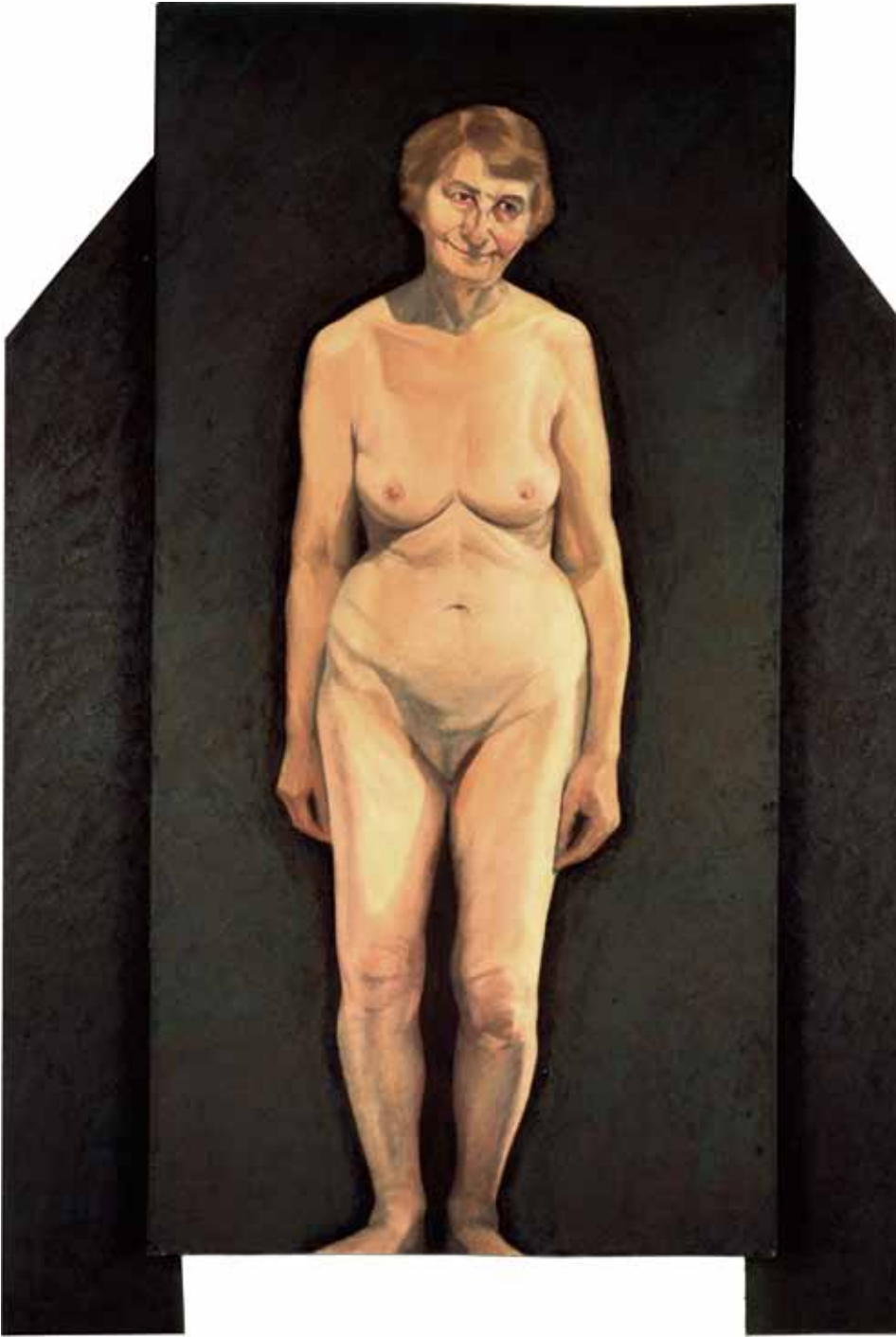
אינה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1993
Ina in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1993



דינה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1994
Dina in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1994



נטשה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1992
Natasha in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1992



אידה בארץ ישראל, שמן על בד ודיקט, 220x152 ס"מ, 1993
Ida in the Land of Israel, oil on canvas and board, 220x152 cm, 1993



עדות, מראה תערוכה, גלריה ארסופ, 1994
Testimony, Arsuf Gallery, 1994



אווה, שמן על בד, 130x170 ס"מ, 1990
Eva, oil on canvas 130X170 cm, 1990

בנים

1997-1994

BOYS

65-56



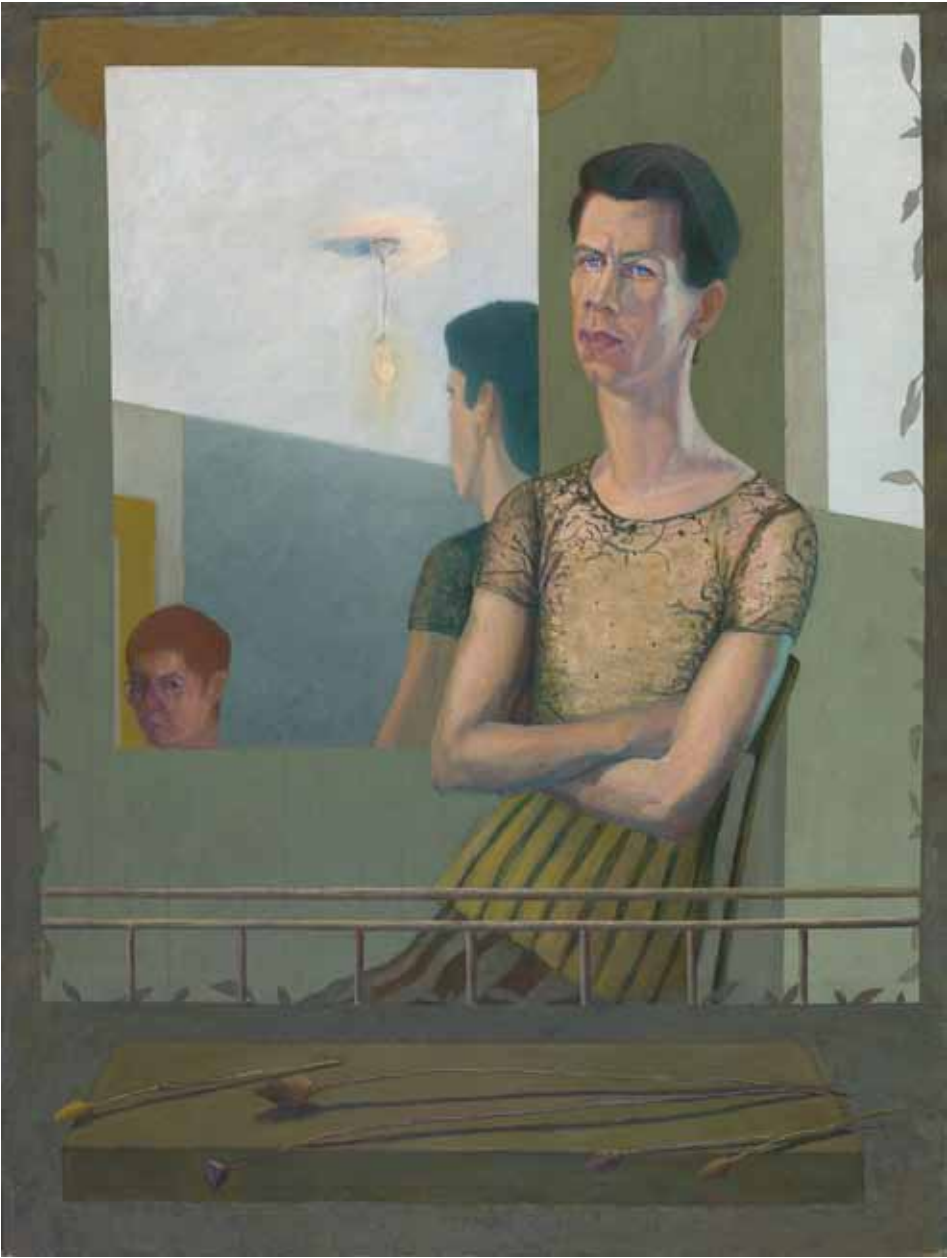


נחשון בן שש עשרה, שמן על בד, 120x160 ס"מ, 1996
Sixteen Years Old Nachshon, oil on canvas, 120x160 cm, 1996



נחשון בן חמש עשרה, שמן על בד, 110x90 ס"מ, 1997
Fifteen Years Old Nachshon, oil on canvas, 110x90 cm, 1997





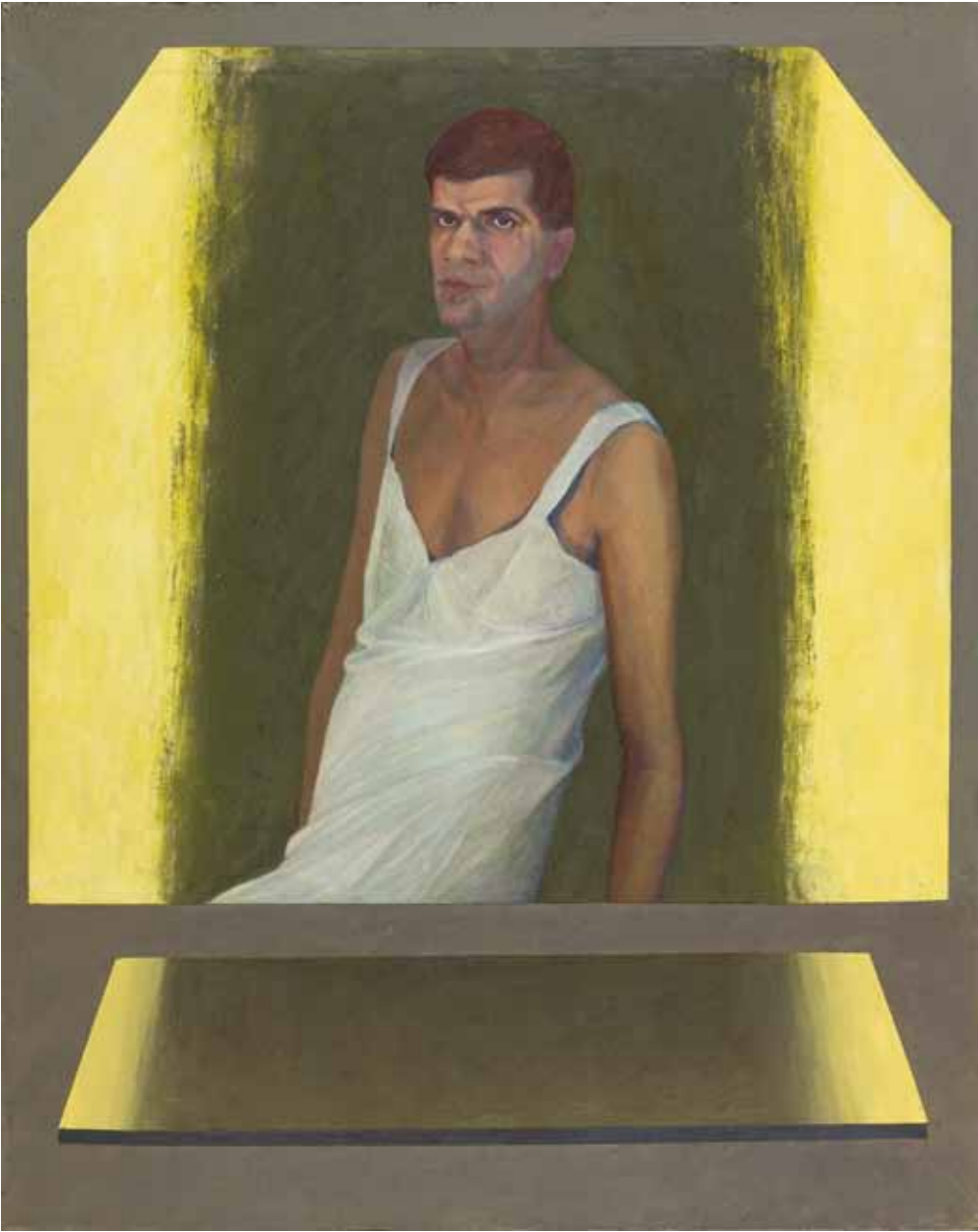
אמנון, שמן על בד, 160x120 ס"מ, 1995-1996
Amnon, oil on canvas, 160x120 cm, 1995-1996



אמנון, פחם על קרטון, 140x100 ס"מ, 1995
Amnon, charcoal on cardboard, 140x100 cm, 1995



איש גדול, שמן על בד, 120x115 ס"מ, 1989
Big Man, oil on canvas, 120x115 cm, 1989



משה, שמן על בד, 160x120 ס"מ, 1995
Moshe, oil on canvas, 160x120 cm, 1995

הפיתוי

2014-1996

TEMPTATION

81-66





נלי, שמן על בד, 135x185 ס"מ, 1997
Neli, oil on canvas, 135x185 cm, 1997



נערת לוח שנה, שמן על בד, 135x185 ס"מ, 2003
Calendar Girl, oil on canvas, 135x185 cm, 2003



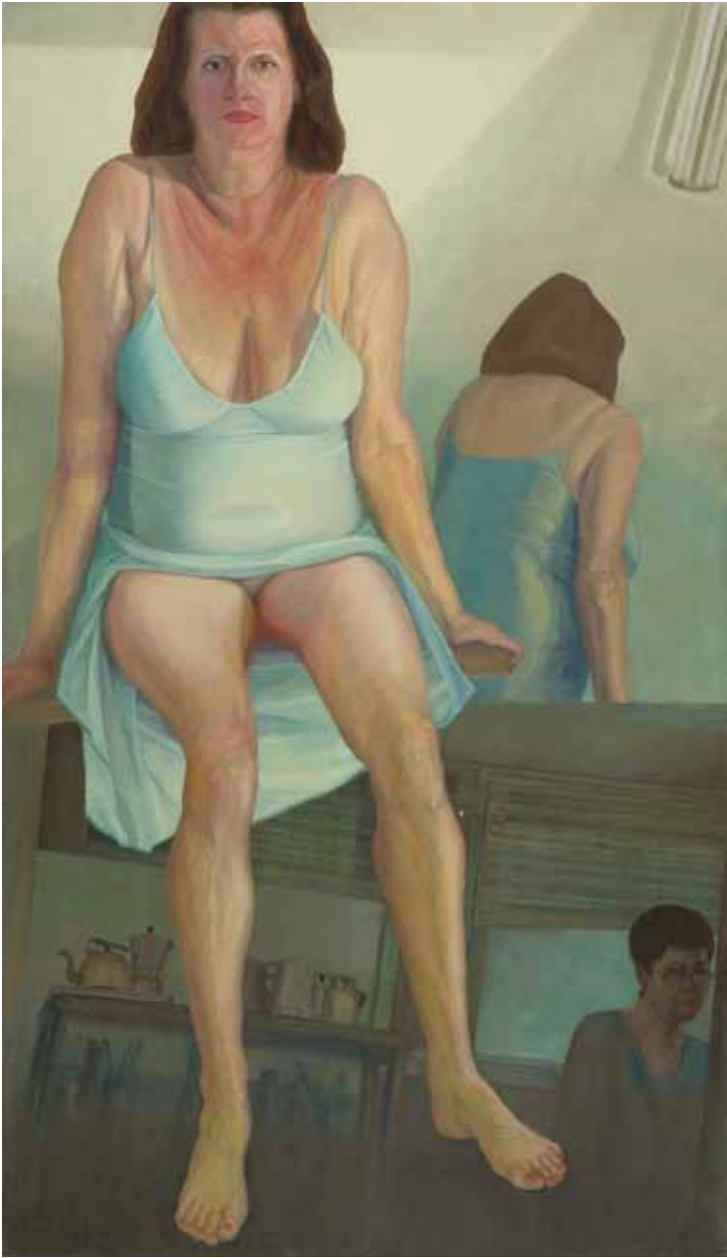
דיוקן עצמי עם דירה, שמן על בד, 80x100 ס"מ, 2014
Self Portait with Durer, oil on canvas, 80x100 cm, 2014



בדמותה ובצלמה, שמן על בד, 190x135 ס"מ, 2002-2005
In Her Likeness and Image, oil on canvas, 190x135 cm, 2002-2005



הפיתוי, שמן על בד, 185x135 ס"מ, 2001-2002
Temptation, oil on canvas, 185x135 cm, 2001-2002



אווה, שמן על בד, 190x105 ס"מ, 1999
Eva, oil on canvas, 190x105 cm, 1999



הודיה ואחד עשר ילדיה, שמן על בד, 120x170 ס"מ, 2007
Hodaya and Eleven Children, oil on canvas, 120x170 cm, 2007



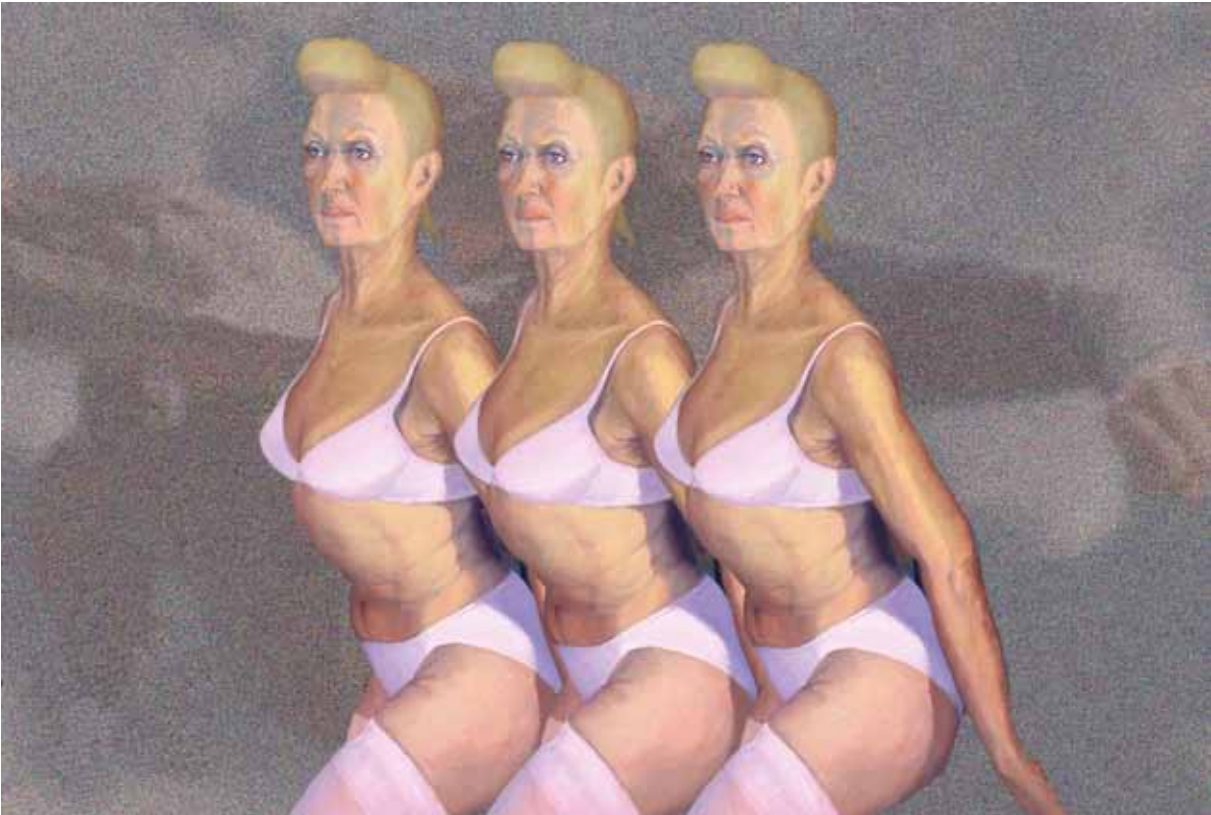
הפיתוי, שמן על בד, 100x150 ס"מ, 2001-2002
Temptation, oil on canvas, 100x150 cm, 2001-2002



דיוקן עצמי עם ציפור, שמן על בד, 120x100 ס"מ, 2004
Self Portrait with a Bird, oil on canvas, 120x100 cm, 2004



אווה, שמן על בד, 185x135 ס"מ, 1997
Eva, oil on canvas, 185x135 cm, 1997



זינה עם סופרמן, הדפס דיגיטאלי, 62x90 ס"מ, 2009
Zina with Superman, digital print, 62x90 cm, 2009



אווה שחורה, שמן על בד, 80x60 ס"מ, 2003
Eva Black, oil on canvas, 80x60 cm, 2003



An artistic oil painting featuring two women's faces. On the left, a woman with dark skin is shown in profile, looking towards the right. On the right, a woman with light brown skin and long, wavy blonde hair is shown from the chest up, looking directly at the viewer with a serious expression. The background is a soft, textured mix of light beige and pale blue. The overall style is painterly and expressive.

כתוב
באמהרית

2010-2004

WRITTEN
IN
AMHARIC

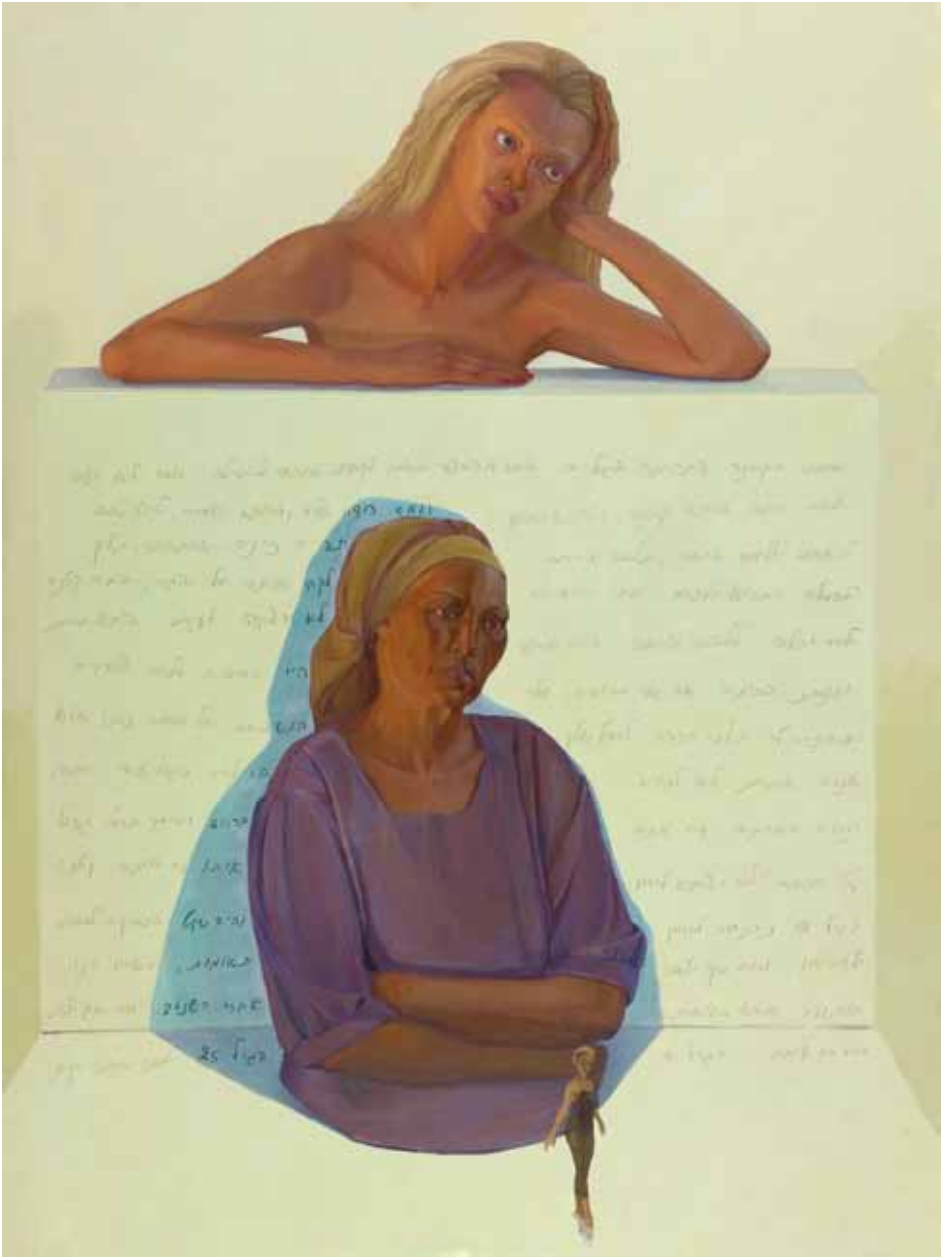
91-82



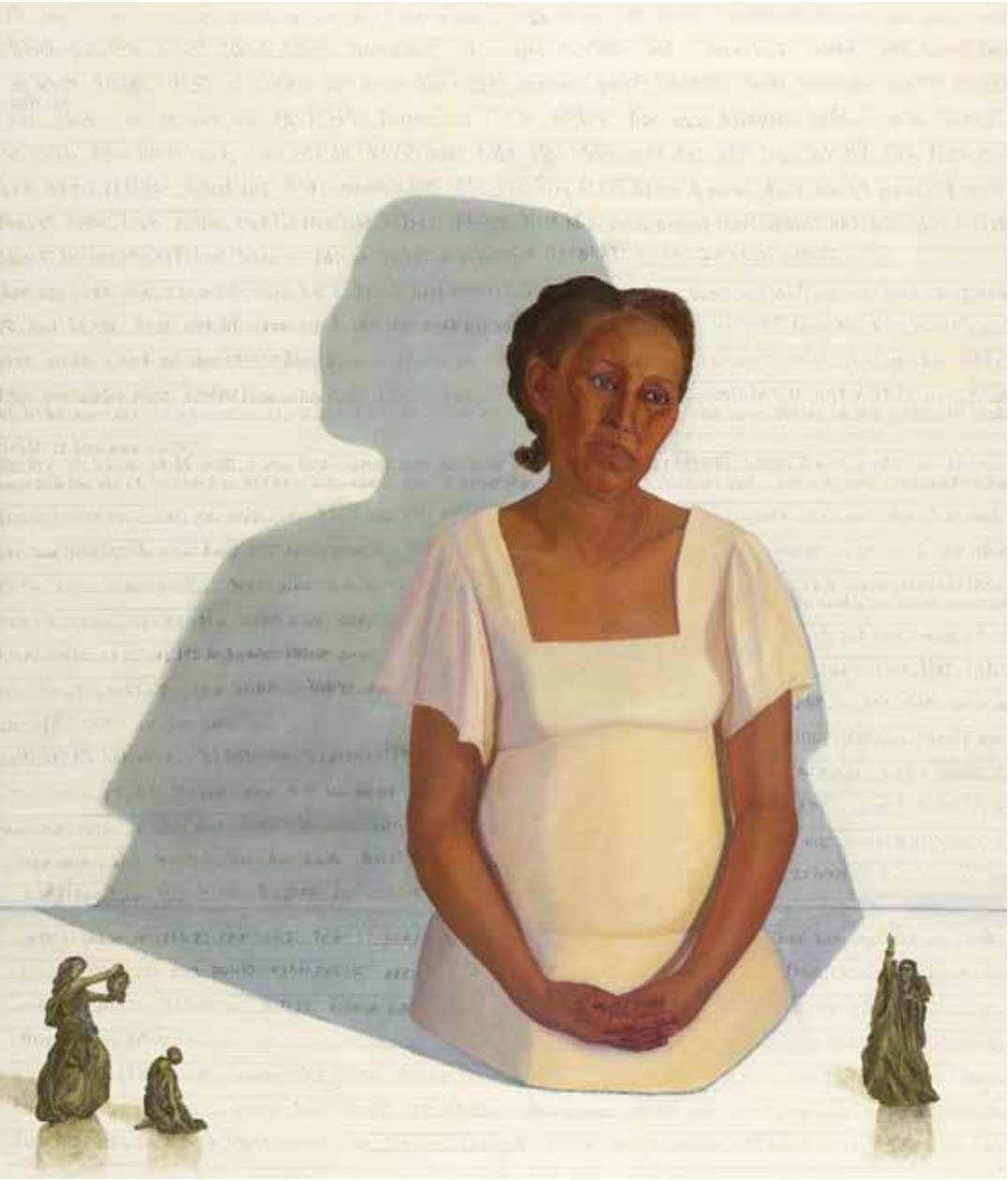
מירי, שמן על בד, 100x120 ס"מ, 2006
Miri, oil on canvas, 100x120 cm, 2006



אביבה, שמן על בד, 100x120 ס"מ, 2006
Aviva, oil on canvas, 100x120 cm, 2006



אחותי בתי, שמן על בד, 160x120 ס"מ, 2008
My Daughter My Sister, oil on canvas, 160x120 cm, 2008



חיה, שמן על בד, 140x120 ס"מ, 2006
Haya, oil on canvas, 140x120 cm, 2006



אחותי, שמן על בד, 50x100 ס"מ, 2009
My Sister, oil on canvas, 50x100 cm, 2009



רחל, שמן על בד, 95x115 ס"מ, 2005
Rachel, oil on canvas, 95x115 cm, 2005



אחותי בתי, פרט
My Sister my Daughter, detail



כתוב באמהרית, שמן על בד, 360x140 ס"מ, 2005-2006
Written In Amharic, oil on canvas, 360x140 cm, 2005-2006





פיסול

2014-2010

SCULPTURE

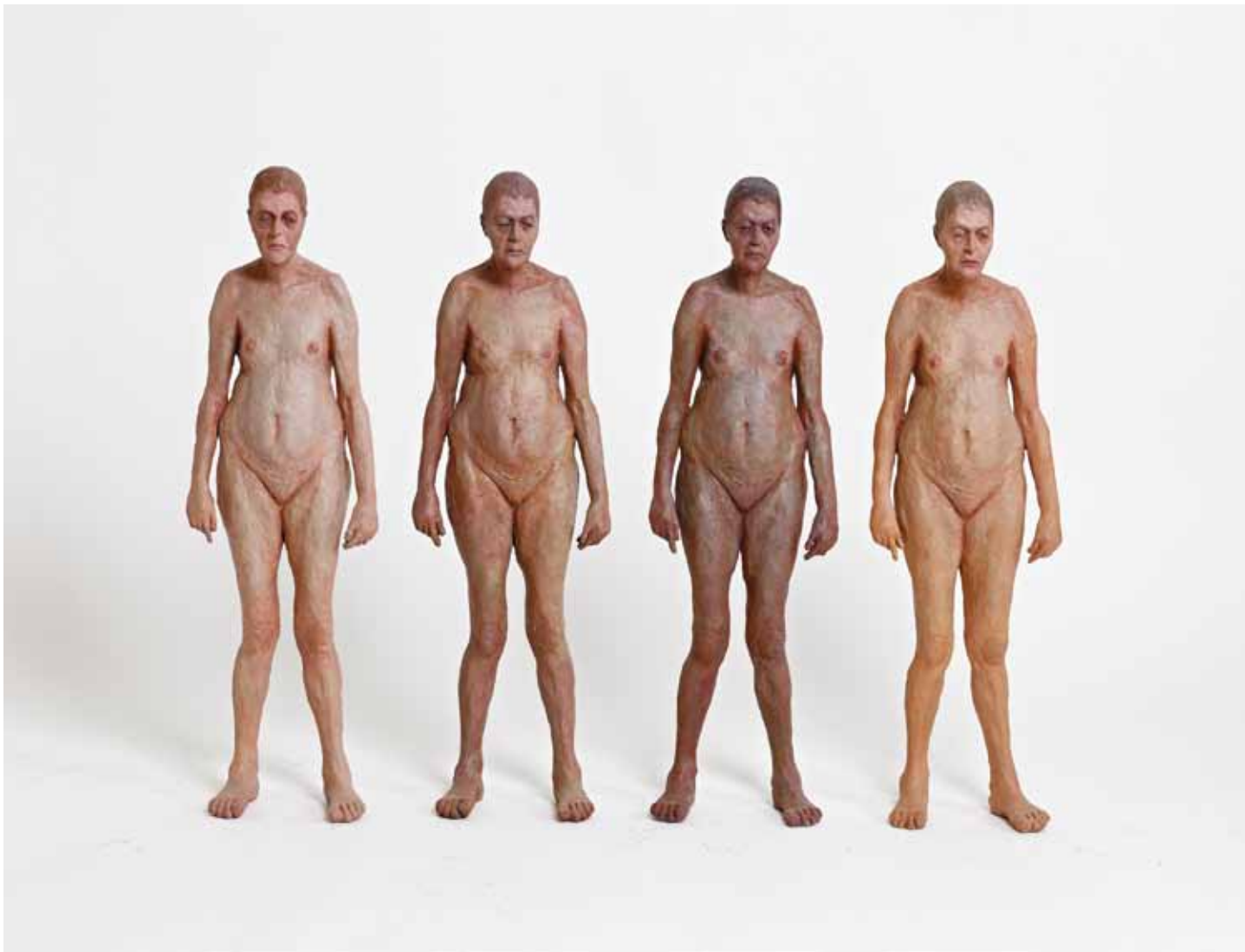
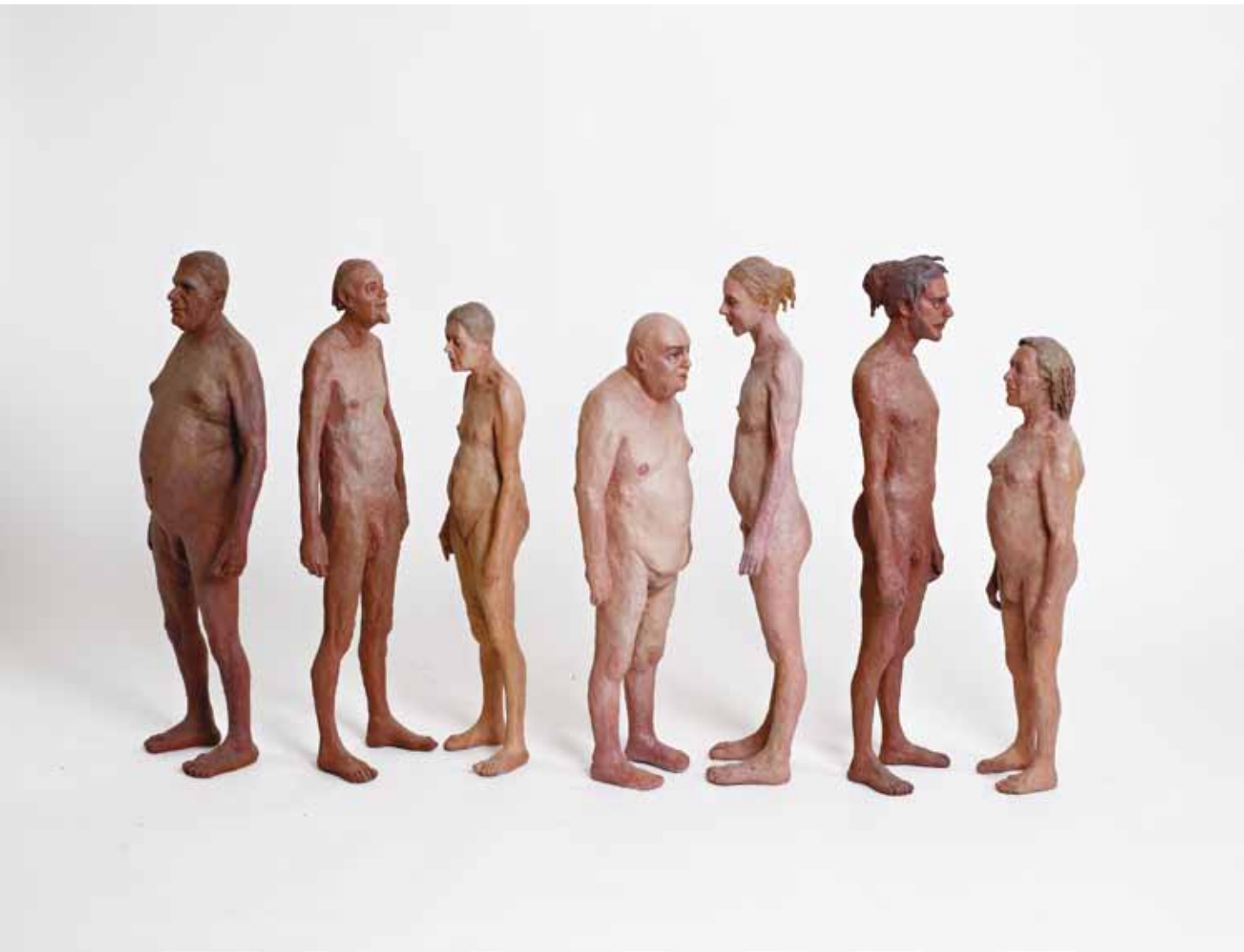
111-94



דיוקן עצמי, אלומיניום צבוע, גובה 55 ס"מ
Self Portrait, Painted Aluminium, 55 cm height, 2014



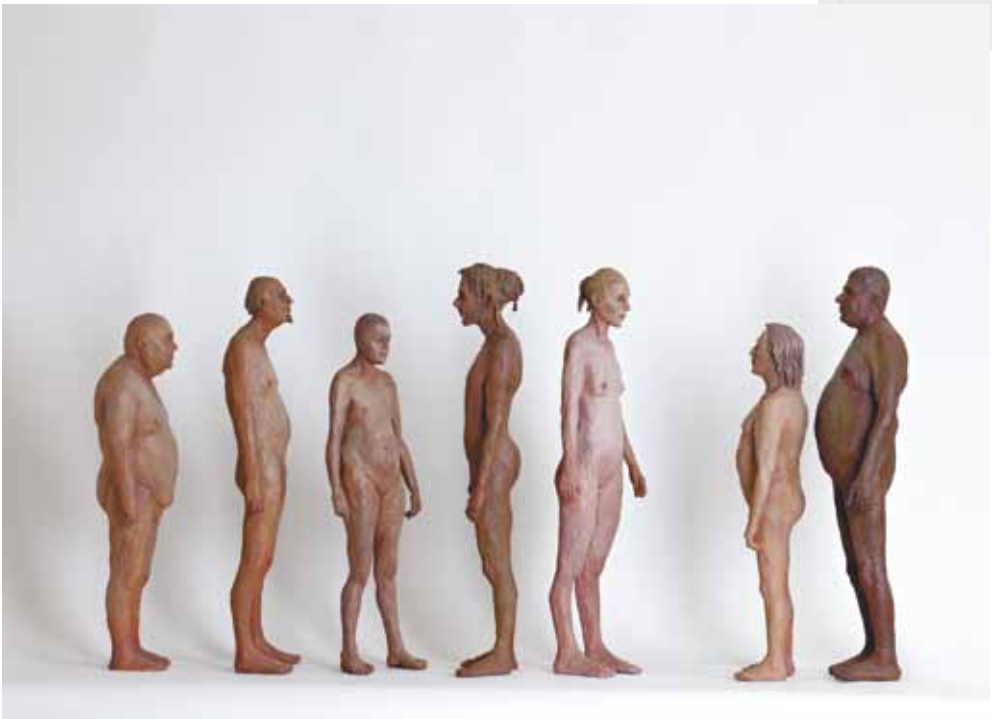
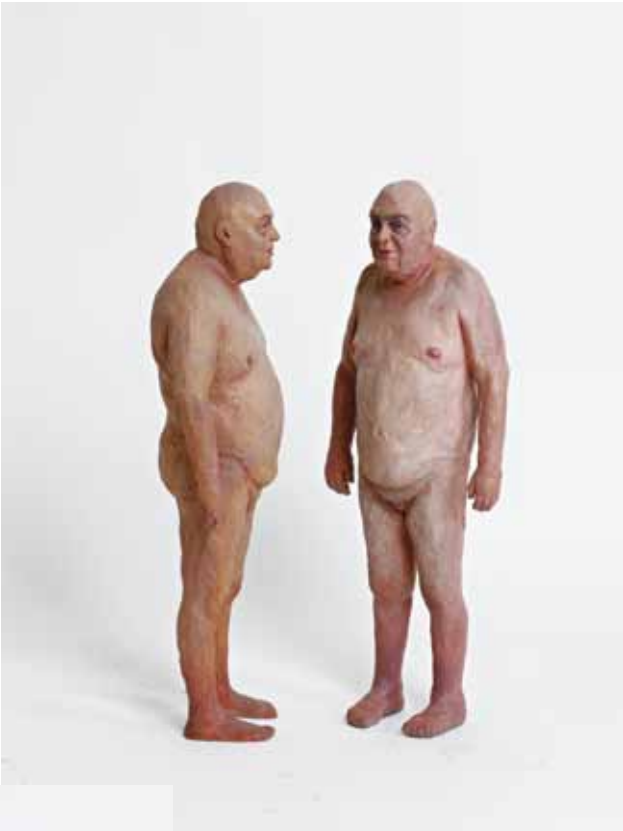
פגישה מקרית, אלומיניום צבוע, גובה 160 ס"מ, 2014
Unscheduled Meeting, painted aluminium, 160 cm height, 2014













דיוקן האמן כאיש עשיר, מדיה מעורבת, 45x20 ס"מ, 2013
Portrait of the Artist as a Rich Man, mixed media, 45x20 cm, 2013



דיור מוגן, מדיה מעורבת, 30x20 ס"מ, 2013
Sheltered Housing, mixed media, 30x20 cm, 2013



1993	"Imigration", Museum Wilfrid Israel, Israel.
1993	"Self Portrait-A Frame of Reference", Arsuf Gallery, Rishpon, Israel.
1992	"Paintings", Sara Ermann Gallery, Tel-Aviv, Israel.
1985	"Self Portraits", Alon Gallery, Jerusalem, Israel.
1983	"Hava Raucher -Paintings", Timothy Burns Gallery, St, Louis, USA.
1981	"Hava Raucher Paintings, Drawings & Models", N.A.M.E Gallery, Chicago, Illinois, USA.
1980	"Sea, Light And Beach Chairs", Gallerie Ninety Nine, Miami, Florida, USA.
1979	"Paintings", National Art Center, Soho, New York, USA.

Selected Group Shows

2013	"Sacred OR Sacrilege The Israeli Corporeal Body: Whole-Fragmental-Hybrid", The Open, University Of Israel.
2010	"See The Other Inside Me", the gallery of Oranim College.
2009	"When Light Met Shade", Holon Children Museum.
2008	"Salt of the Earth", Wilfried Israel museum.
2007	"Oh My Native Country", Artist House, Tel Aviv.
2006	"Tracing Shadows", The Israel Museum, Jerusalem.
2005	"Passages", Artists House, Tel Aviv.
2005	"Calender Girls", Old Jaffa, Tel Aviv.
2005	"Across The Road", Shelter 209, Tel Aviv.
2004	"The Magic Rabbit", Forum Museum Gallery, Rechovot.
2003	"The Art Of Aging", Hebrew Union College - Jewish Institute Of Religion Museum.
2000	"Golden Aging", Artists House, Jerusalem, Israel.
2000	Israeli Deligation To Moscow, "Israeli Artists in Moscow", Russia.
1999	Israeli Deligation To "Salon D'Automne Espace Eiffel-Brandy, Paris, France.
1997	"Eye Level", Artists House, Jerusalem, Israel.
1996	"Four Realist Painters", Reuben And Edith Hecht Museum, Haifa, Israel.
1995	"Gender Bent", Artists House, Jerusalem, Israel.
1993	"Artists", Arsuf Gallery, Israel.
1990	"Eighteen Israeli Artists", Die Pumpe, Berlin, Germany.
1989	"Painting From Nature", Forum Museum Gallery, Rechovot, Israel.
1987	"Rega 6", Tel-Aviv, Israel.
1983	Timothy Burns Gallery, Art International, Chicago Navy Pier, Chicago, Illinois, USA.

1982	Mitchell Museum, MT. Vernon, Illinois,USA.
1981	The 34 Annual Mid-States Art Exhibition, Evansville Museum of Arts and Science, Evansville, Indiana, USA.
1981	Washington University, Museum, Steinberg Hall, St. Lous, Missouri, USA.
1976	"Aklin", Haifa University Arts Centre, Haifa, Israel.

Awards and Scholarships

1974	American-Israel Cultural Foundation Scholarship.
1976	Israel Ministry of Education Scholarship.
1977	American-Israel Cultural Foundations Grant.
1981	Bronstein Purchase Award, Evansville Museum of Arts and Science, Indiana, USA.

Collections

Evansville Museum of Arts and Science, Evansville, Indiana, USA.
--

CV

Education

1971	B.A. Tel-Aviv University.
1974	Avni Art Institute.
1980	M.F.A Washington University, St. Louis, Mo. USA.

Teaching positions

1983-1988	Avni Art Institute, Tel Aviv Israel.
1991-1993	Art Department, Kay College, Beer Sheva, Israel.
1988-2010	Art Department, Talpiot College, Tel Aviv Israel.

One Person Show

2014	"Venus Reaches Up", Artists House, Tel Aviv.
2012	"There Is a Reasonable Fear Of Disruption" - a window installation Gal-On Gallery, Tel Aviv.
2011	"City Square", sculpture Installation, Artists House, Tel Aviv.
2010	"Sacred Mothers", Outdoor Installation, Weizman Avenue, Ramat Hasharon.
2009	"Not for sale", out door Installation in the public sphere in Tel Aviv Artists House.
2007	"Sacred Mothers", out door installation, Artists House, Tel Aviv.
2006	"The Twenty-Fifth of May 2006", Artists House, Tel Aviv.
2005	"Calender Girls", out door installation, Artists House, Tel Aviv.
1999	"Image and Imagination", Artists House, Tel-Aviv.
1994	"Testimony", Arsuf Gallery, Rishpon, Israel.

their probably stems from a distortion of the concept of beauty and from surrender to the dictates of Western white society, which prefers blondes. This series was also exhibited on the façade of the Tel Aviv Artists House, but this time it didn't arouse anger or lead to a protest. Don't any of the neighbors on Alharizi Street in Tel Aviv find the Ethiopian community interesting, even as a subject of art?

"When I did my self-portrait, I left all the pimples out because you always should. Pimples are a temporary condition and they don't have anything to do with what you really look like. Always omit the blemishes-they're not part of the good picture you want."¹³

Among the diverse portraits of women there are also portraits of men. The exhibition includes three portraits of men. In opposition to the aggressiveness inherent in Raucher's paintings of women, the men in her paintings have been emasculated by the power of Eros. They are flaccid, soft, feminine, and appear to find it hard to move. The exhibition includes two portraits of a thin man wearing women's clothing. The spaces in the paintings are different from each other. One is a play of abstraction of color and form, and other is composed of surfaces that give the picture depth and reveal the likeness of the artist peering out. Both paintings are saturated in the lexicon of the gender discourse of the art world. The third picture is of a fat man in his underwear. He holds a bowl of food in his hands, and his sinister shadow is already asking for another plate. Whether these are anecdotes and whether they are stopping points in the course of Raucher's career, these paintings are also loyal to the formulas of her work. In contrast to the opening quote by Andy Warhol, Raucher does not leave out a single detail of her models, or of herself. The ugly is a paintable, and the beautiful is doomed to destruction.

The various portraits that Raucher created in recent years have moved to the medium of sculpture. In the installation, which was displayed at the Tel Aviv Artists House, she positioned dozens of nude figures of men and women, all aluminum castings and hand painted in oils. Their height is around 80 cm, half the average height of a human being. The project was entitled The City Square. She learned the art of sculpture on her own, just as she learned the art of realistic painting, by observing the masters of

the Western art world, including Rodin and Giacometti. The exhibition features just four characters - a composition tribute to Charles Ray's work, Family Romance, 1993.

Hava Raucher is a unique artist in the Israeli art scene. This is her fourth decade of casting a sharp and critical eye, examining Israeli society and the art world, a world whose gates she enters and exits. She looks, but she is not assimilated into it silently. She stands outside the gate and sometimes goes to the center of the field, proudly pointing her paintbrush at passersby and painting what she sees.

¹³ Warhol, Andy. *From A to B and Back*, Babel, Tel Aviv, 2010. P. 78 of the Hebrew translation.

10
Angry Old Women
<http://erev-rav.com/archives/22498>

break into the field of Israeli art field if you're an older woman, especially if you have frequently been prevented from taking part in the discourse due to your incompatibility with the prevailing fashion. Many female artists have reiterated this.¹⁰ This is not the place to expand on the concept of aunts in Israeli art. This issue requires more extensive research than what has been carried out up to now. In any case, *Calendar Girls* and *Poems of Sluts*, printed on huge sheets of oilcloth like advertisements, triggered mixed reactions among the residents. Young people loved it, while adults were less enthusiastic. One of the neighbors complained to the Municipality of Tel Aviv, which sought to remove the work. Among the aging bourgeoisie of north Tel Aviv, the placement of pictures that serve as a mirror of themselves was apparently unbearable.

The artist's likeness peering between the spaces in the painting arouses interest. Her likeness serves as a punctum - stabbing the observer's heart as he or she looks at the painting. Her likeness gazes back at the observer, to the point where it seems that everything happening around her likeness is nothing but a daydream of hers while painting. This surrealistic mood gives her work a morbid touch, along with its meticulous realism.

Questions about the values of beauty and morality, which arise and accompany this article and appear in the appendices at the end of the catalogue, give rise to the sensation that once again Raucher's works are under censorship. Censoring the nude body and the aging body is related not only to the art world, which is already perceived as a world plagued by conservatism, but also the economic world associated with beauty. It is reasonable to assume that if the figure on the façade of the Artists House had been a young female model, no male or female neighbor would have seen it as a problem.

Written in Amharic is a series painted between 2004-2010, centering on a triptych of Ethiopian women of different ages. The figure in the central panel is Haya, an Ethiopian immigrant, who wrote the story of her life, as she remembered it, directly on the canvas. Her portrait is in the front plane and she is watching us gently.¹¹ Raucher returns once more to the subject of mothers and women in the margins, the fringes of society. This time, the woman is not necessarily old, nor is she young, but still a woman who is trying to break free from the shackles of tradition. The paintings have a very light background, highlighting the presence of the dark-skin

women - Haya the mother, flanked by her daughters. There is something stiff in these paintings, possibility flatter and less realistic, paintings that have a sculptural character. With her paintbrush, Raucher managed to convey the difficult journey to the Land of Israel, the blazing sun, the cracked skin, the acclimatization, the Westernization and the ultimate absorption in Israel's Ashkenazi-dominated society. The women look like ancient Egyptian statues: long necks, eyes wide open, and they are telling a story. The lower half of their bodies is cut off, and they are positioned on a light surface, like chess pieces. Between them are miniature greenish images, adding a note of theatricality to the painting. These paintings are somewhat reminiscent of her early paintings from the 1980s, especially the excessive use of shadows and flattening. It is as if these women have been cut out of their cultural world, exiled from it and seeking the creation of a new world. This aspect of creating a new world arises from the life story of Haya, the mother of the family, and even more so from the hair color of her daughters. Their dark hair has been lightened, and it is almost the color of a fair-haired European girl. The composition of the series (and other paintings) is a window composition. The subject of the painting is at the center of the work, or at least occupies a large part of the canvas, and face in the painting is slightly tinged with nostalgic sorrow. This is a sort of a close-up of a world, the sum of whose parts is not present in the work itself.

This composition, which is repeated in quite a few of Raucher's works, but has been honed in this series, is reminiscent of Issam Abu Shakra's series of sabra (prickly pear) cactuses. Abu Shakra spent a long time painting the sabra, the most Israeli and most controversial symbol. The word sabra is also used to denote native-born Israelis who, like the prickly pear, are purportedly prickly on the outside and sweet on the inside. In Abu Shakra's paintings, the sabra is also a portrait of the other, especially in the context of the Israeli art scene. His paintings are politically charged, and embody an attempt to assimilate and belong to Israeli society, coupled with a protest against the symbols of Zionism that have been borrowed from other realms. By analogy, in Raucher's paintings in the series *Written in Amharic*, the behavior of the younger generation of Ethiopian women, i.e. bleaching their dark hair, removing the traditional scarf and wearing their hair loose, represents an attempt to obscure their original color and assimilate into Ashkenazi-dominated Israeli society.¹² Moreover, bleaching

11
See footnote Number 4.

12
To read more about the paintings of Issam Abu Shakra: Shapira, Sarit. Sarit Shapira, *Cactus in a Flowerpot*, Kav, 10, July 1990, Pages 37-41.

⁴ Palti, Michal. *Merely a Woman in a Foreign Land*, Haaretz, November 6, 1994.

⁵ The exhibition provoked reactions and drew criticism regarding the exposure of the women, claiming that the artist humiliated the women whom she painted. The artist herself expanded on this in the chapter attached to the catalogue.

⁶ Foir Shinold, Shuli. *Twelve Naked Women*, AT Magazin, June 1993.

⁷ Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*, Hakibbutz Ha'meuchad, Tel Aviv, 2004. Page 48 of the Hebrew translation.

engineer and amateur actress, but because I barely speak Hebrew, and my English is poor, I knew in advance that I was giving up the possibility of working in my profession..."⁴ The Testimony series, which created a sensation,⁵ is somewhat pioneering in the field of Israeli art. I do not remember any artist from Israel who directed his or her gaze to the fringes of Israeli society and the transformation created by the mass immigration from the crumbling Soviet Union. Raucher took upon herself a mission in which her own personal past reverberates. A sense of detachment as a result of migration is a state of mind that Raucher grew up in during the late 1940s with the mass immigration to Israel from Europe after World War II.

Raucher's nudity in this series is devoid of eroticism. In these paintings there is no need to hide what Manet's Olympia is hiding, and there is no need to ignore the model's head as in Courbet's painting, The Origin of the World. The painting is not sentimental. On the contrary. It's a meticulous painting that caresses every centimeter of the model's body. There is evidence of brush strokes and gentle but determined hand movements, to convey a social message. This is a diary, the memoirs of the artist and the model together. This is physical mapping of the body which, on the one hand, stands lonely against a uniform, almost abstract, background and, on the other hand, is standing shamelessly and declaring, I am here and it is I "standing naked before God."⁶

In fact, one could argue that Raucher's realistic paintings are a diary documenting in time, devoid of unnecessary gestures, mannerisms and affectation. She paints what she sees as a chronicle of withering foretold.

"Because the work clothes of women - high heels, nylon stockings, makeup, jewelry, not to mention hair, bosom, legs and waist - has long since become part of the pornographic accessories, it's no wonder that a judge can draw the conclusion that any young woman brought before him is a prostitute who only invites harassment, just as he can draw the conclusion that every older woman is a withered crone who must be gotten rid of."⁷

Between 1996 and 2004, Raucher painted a new series entitled Temptation. The series consists of several large paintings depicting mainly seductive

⁸ Kenaan-Kedar, Nurith. *Model and Representation: the Ages of Woman in the History of European Art*, Motar - Journal of the Yolanda and David Katz Faculty of the Arts, Tel Aviv University, 1996, p 20.

⁹ Ibid.

older women. This series led to a sub-series entitled Calendar Girls, which is being exhibited in the show. This mini-series consists of three life-size paintings of the body. It is not a triptych in the classic sense of the word, but the paintings have a common denominator. They are positioned in close proximity, forming an unequivocal statement of intent: Even older women can be the object of eroticism, even old women have sex and enjoy it, and even older women like to feel loved. In addition, the issue of aging arises of its own volition. This issue is still considered taboo in the plastic arts, and it raises questions about sublime beauty, the coveted fountain of youth and ageism. Each of the paintings shows a mature to old woman. Their sagging skin and the erotic clothing they wear do not suit them. Some are thin and tired from their race against time. The spatial perception is different this time. There are spaces that enter into each other, and a fluorescent office lamp that creates ominous diagonals. Windows and ceiling surfaces divide the space in the paintings into a kind of jigsaw puzzle or fragments of a broken mirror. Two of the works portray a male marionette with a disproportionate penis, which may or may not be usable. In all three of the paintings, a portrait of the artist peers at the scene, as if painting an allegory of her own image. Art historian Nurith Kenaan-Kedar writes that the old woman was seen as having finished her duties, whereas the man, the more mature and older he gets, the more he is perceived as wise and prudent.⁸ The description 'old woman' was reserved primarily for describing witches or other grotesque demonic beings. When it comes to sculptures of old women, writes Kenaan-Kedar, "the old woman is the radical epitome of pain."⁹ This mini-series provoked reactions and elicited a broad public debate, when one of the works was displayed on the façade of the Tel Aviv Artists House, along with a few poems by Hava Pinchas Cohen, from her collection Poems of Sluts. Raucher relates that this series incorporates many social strata. First, as I mentioned, the unconventional theme. This is not a specific old woman, the artist's mother, as Durer or Rembrandt painted, this is an anonymous old woman wearing erotic lingerie. In the online magazine, Erev Rav: Art. Culture. Society, Raucher wrote an article in collaboration with Dr. Tal Dekel, Esther Elam and Ora Reuben. In the article, entitled Angry Old Women, Raucher writes about how hard it is for older female artists to find exhibition spaces. It is difficult, if not downright impossible, to find a commercial gallery for an exhibition. It is difficult to

artistic journey in the mid-1970s at the Avni Institute, then a renowned art institute on the Israeli art scene, and her teachers included some of Israel's leading artists at the time. For several years, Hava was a member of the Institute's board. Her realistic style of painting is not academic par excellence, but based on conceptual foundations. The figures in her paintings are drawn from observation by the outer eye and inner eye alike, so the result is not naturalistic but expressive, with slight distortions of the drawn figure, with each such distortion shifting the observer from the photographic image of the figure to its psychological depth. The space in the picture is a conceptual collage detached from reality. The seemingly realistic, collage-like perception of the space in the picture is a direct evolution of her previous work done in the United States during her MFA studies at Washington University in St. Louis, Missouri.

The Self Portrait series of works centers on a portrait of the artist as perceived by other people. She asked friends, family and acquaintances to draw her portrait exactly as they see it. These are people who have never studied art; some are children and some are adults whose drawings are naive and childlike. The common denominator of all of them is the inability to copy reality, i.e. the artist's face. Raucher collected these drawings and copied them onto canvas. This action is conceptual assemblage. On the canvas we see a naturalistic imitation, a trompe l'oeil painting of torn and cut sheets of paper painted by the artist, superimposed by sketches of her face made by unskilled individuals, directly on top of the painted collage. This is a deceptive realistic painting that confuses the human eye. Alongside these sketches of her face, they also drew her naked body, combined with gloomy and expressive shadows. Her paintings during this period range from German Expressionism to meticulous American realism, which developed against abstract art and against replicative art in the pop art movement.

The choice to begin with this part of her early works, although they are not placed right at the entrance to the exhibition, marking a recurrent move - constant preoccupation with the relationship between artist and society, through questions of identity, place, wandering, transience, rootlessness, and simultaneously with the constant determination of the search for truth as it is perceived in the mind of the artist. Raucher's works are works of art that knowingly relate to the sociological level of art. They incorporate ethno-geographic aspects, ageism² and aesthetics.

2
A term referring to discrimination on grounds of aging. In women it is characterized by sexism, among other things.

3
Luria, Zippora. *The Place Influences Me - four conversations with artists about the new realism*, Dimui, 1989.

In her works, Raucher seeks to see society as it attempts to see art, and it is as if she is saying: "Modernism as logical, rational, thinking, with all its inventions, 'gimmicks' and presentations, has reached the point of cancelling itself, cancelling the medium. In contrast, we painters of realism return to the medium according to its basic definition, and try to understand how the eye sees and what it sees."³ This quotation also maintains both the technical aspect and the human aspect of 'seeing the other'.

Raucher is not a painter of mass and physical weight of paintings. The body of her work is not measured in quantity, but in her courage to confront unusual subjects in her paintings, subjects requiring generosity and forbearance. Therefore, she has not produced a large quantity of her own works of art, and she spent a number of years devoting long periods to the creation of series of paintings with a common denominator. These series of number between three and nine paintings each, and deal with the female body.

The first in the sequence of series is Testimony - nine elongated large-scale paintings from the early 1990s, depicting older women, immigrants from the Former Soviet Union, most of whom recently immigrated to Israel. The nude women are painted in a standing position, slightly larger than life and emerging from a dark background that jolts their rotund, flabby, wrinkled and scarred bodies. Their heads are tilted sideways, toward the front of the painting, like the Virgin Mary lamenting over her lost son. To the sides of the canvas, Raucher connected panels that turn the painting into a kind of altar painting standing on two legs. The churchlike format is seamlessly integrated with the original placement of the exhibition, simulating a sort of long basilica, except that here the women are heavier, devoid of any external sign indicating their status, supplanting male saints draped with flowing fabric. The work on each painting took about 80 hours. The painting process was accompanied by long conversations with the female models. The artist was evidently the only one who succeeded in conducting such conversations, unlike social services or any other authorities. Their occupation is secondary and marginal, since they all have an academic degree, and none of them is working in her profession. Being a model is an option for making a living, as stated by Natasha, one of the models: "This work strikes me as very intriguing and I wanted to see if it suits me. In Russia I was an optical

Venus Reaches Up

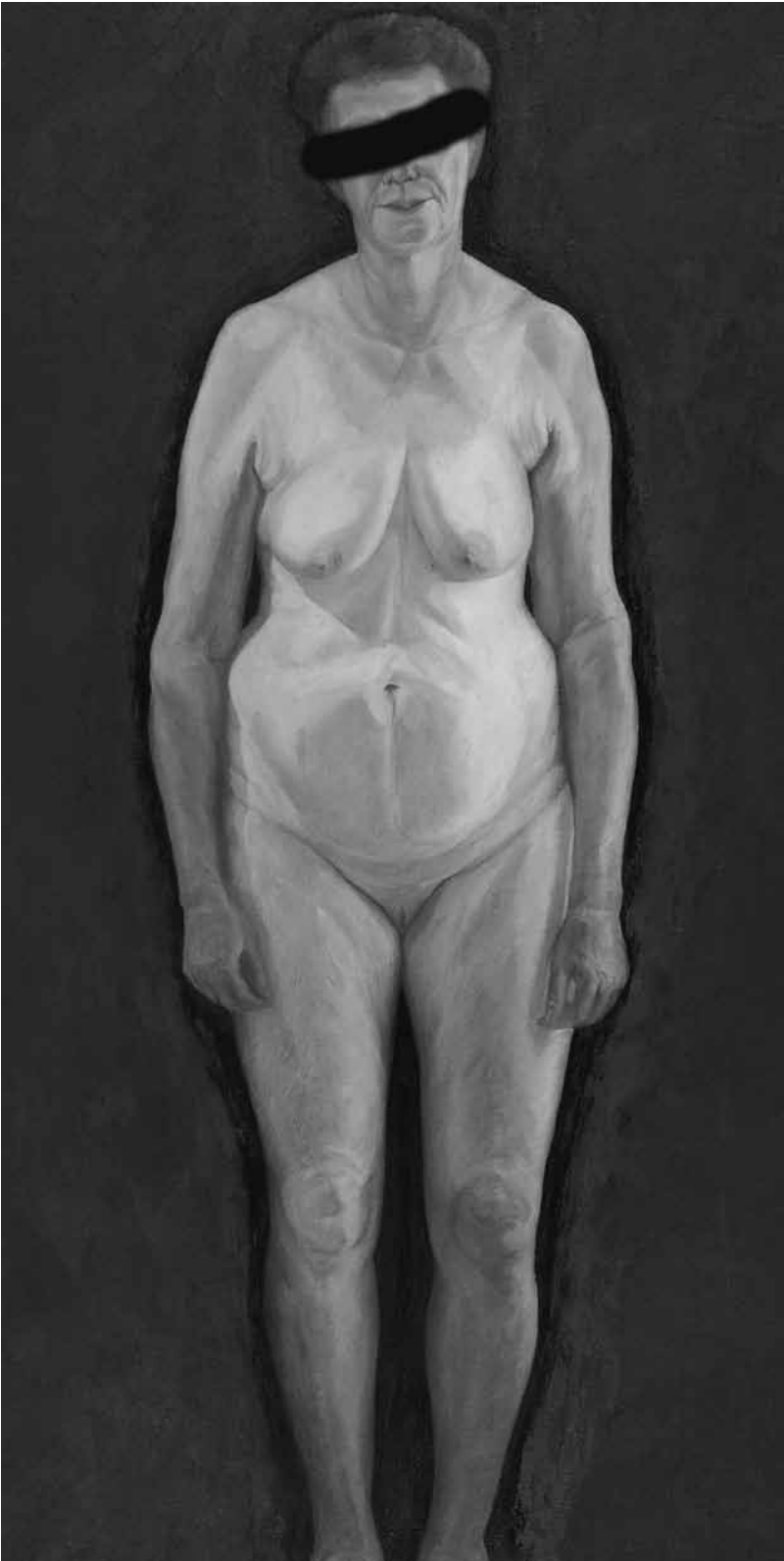
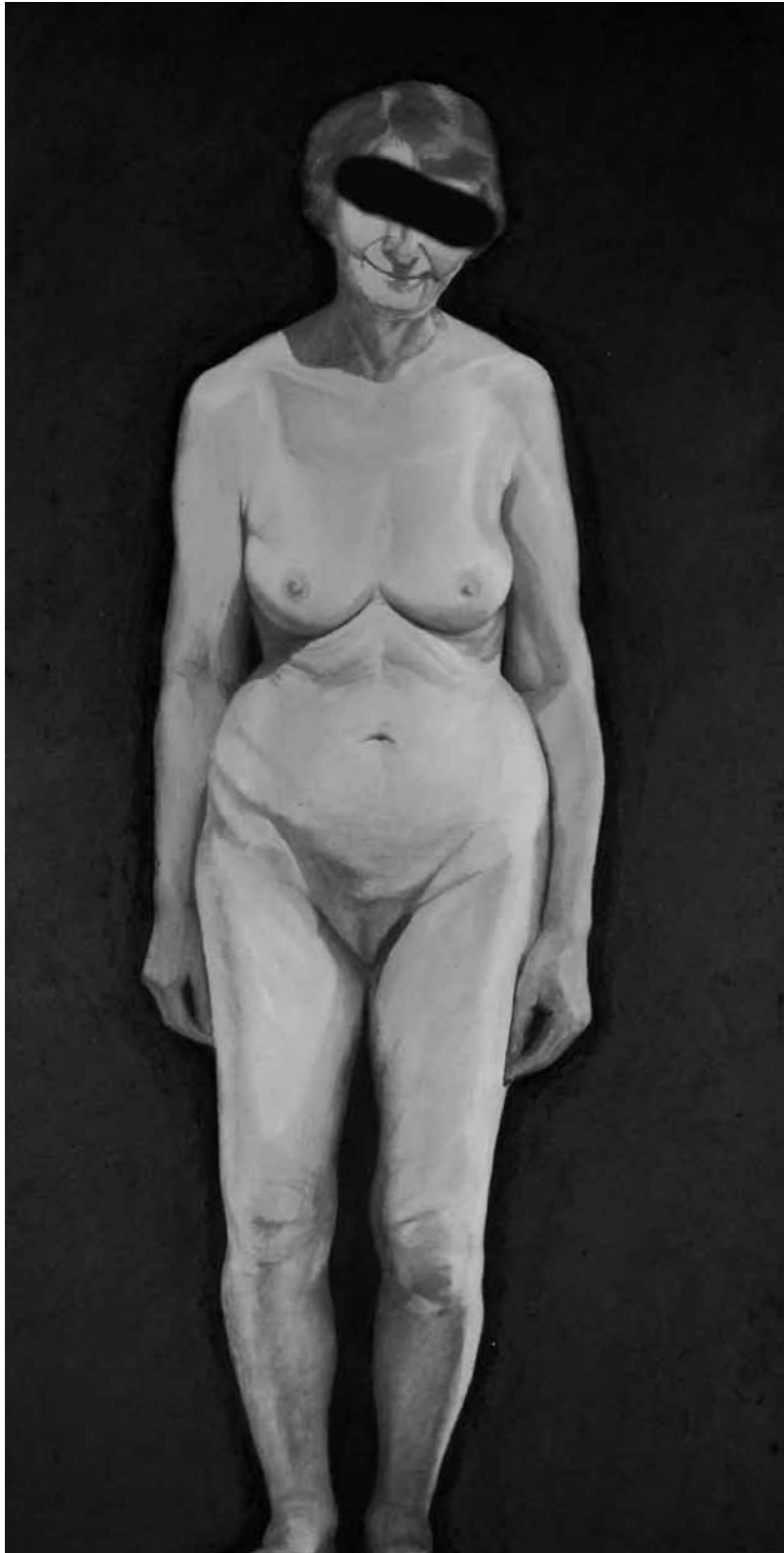
Liav Mizrahi

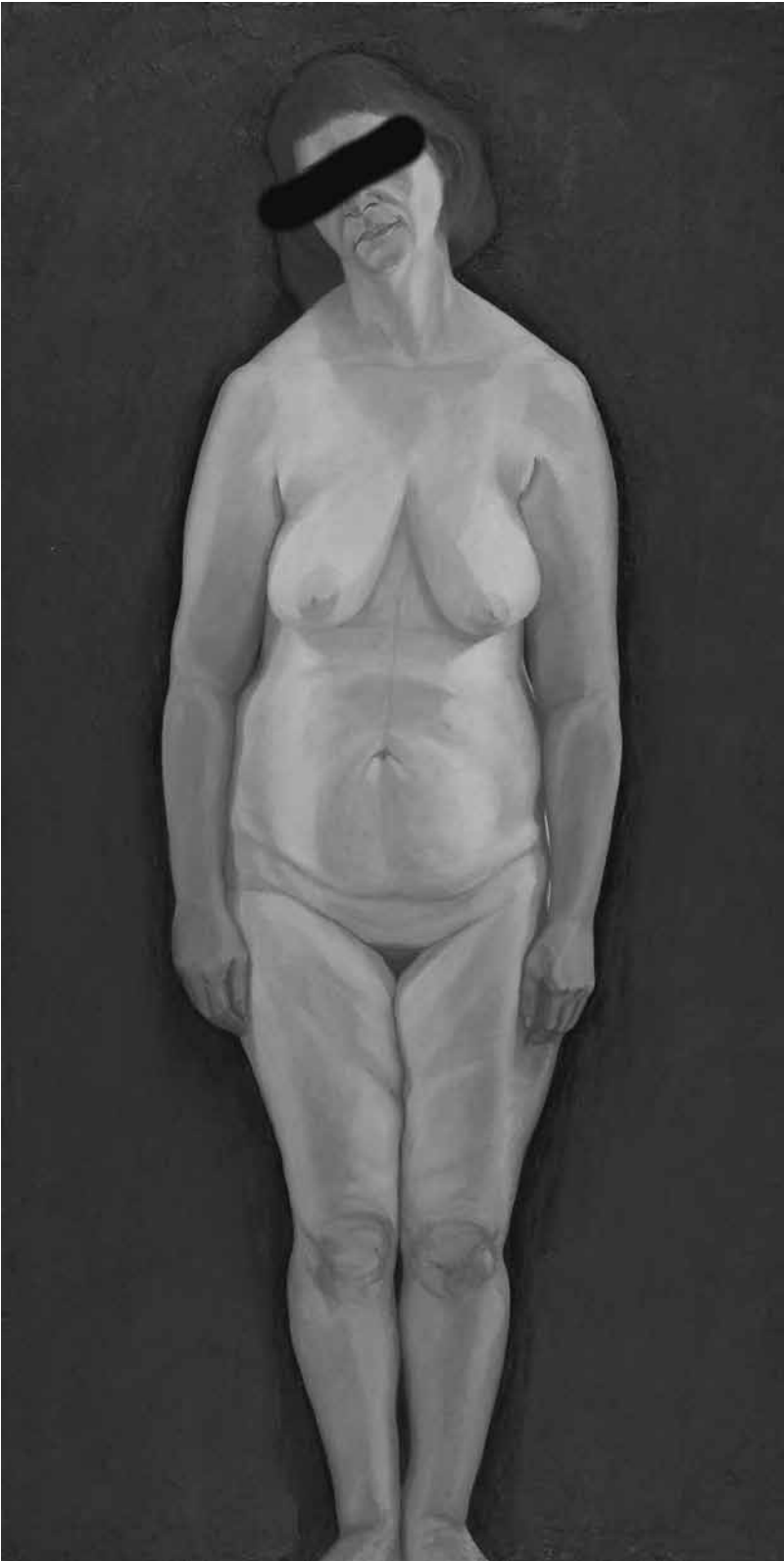
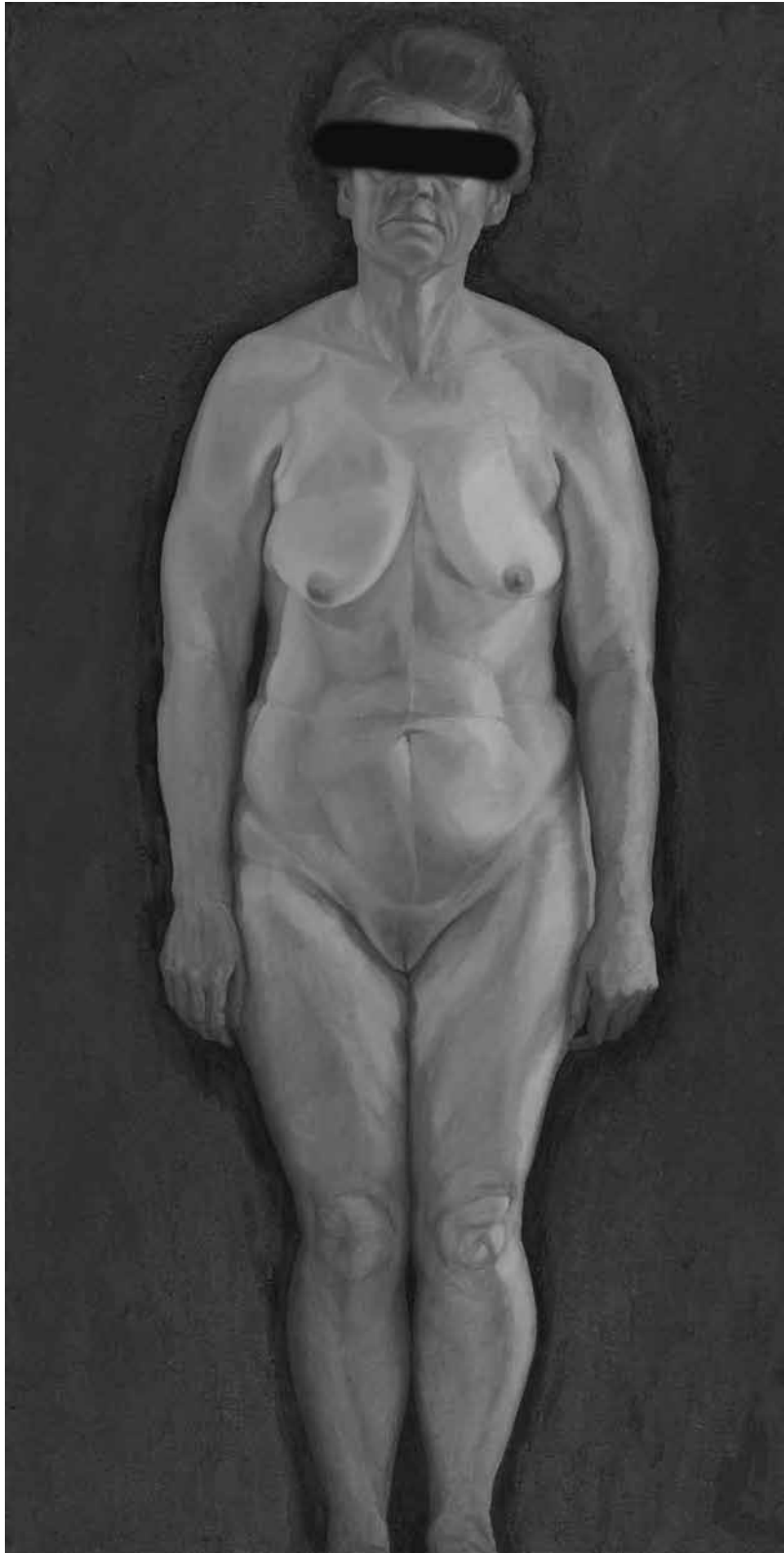
¹
Megged, Aharon. *Mandrakes from the Holy Land*, Am Oved, Tel Aviv, 1998, Pages 99-100.

"We had a nude model in our painting classes – Felicia, an Italian girl, - and I was so enchanted by the full and tanned roundness of her arms and thighs, with proud and sassy sensuality emanating from them, that the in my pencil hands trembled with excitement, deviating from the route that I had outlined for it, and the sketch looked more like a kind of open-mouthed orchid than the model. When Professor Tunick, a strict and conservative academic teacher, passed by and looked at what I had done, he said reprovingly: "Are you trying to be surrealistic?" I later thought that there was indeed something 'surrealistic' about me, not in my drawings, but in my proclivities." ¹

The initial temptation is to call Hava Raucher's current exhibition a retrospective, since it brings together under one roof a variety of projects carried out over the course of three decades. Nevertheless, this is not a classic retrospective in every sense of the word. It is a collection combining works with a common denominator that recurs over the years, parts of bodies of works selected to be kind of 'stop sign' to allow observation of Raucher's personal development and a warning mirror for Israeli society.

The exhibition centers on body image, mainly the female body as an object of painting and sculpture. No yet another ideal body, young, bright, solid and strong, but a mature aging body, black, wrinkled and flabby. The current exhibition at the Zaritsky Artists House in Tel Aviv is an exhibition of a subversive feminist artist, who does not accept the hostile attitude of the consensus surrounding her. Raucher began her



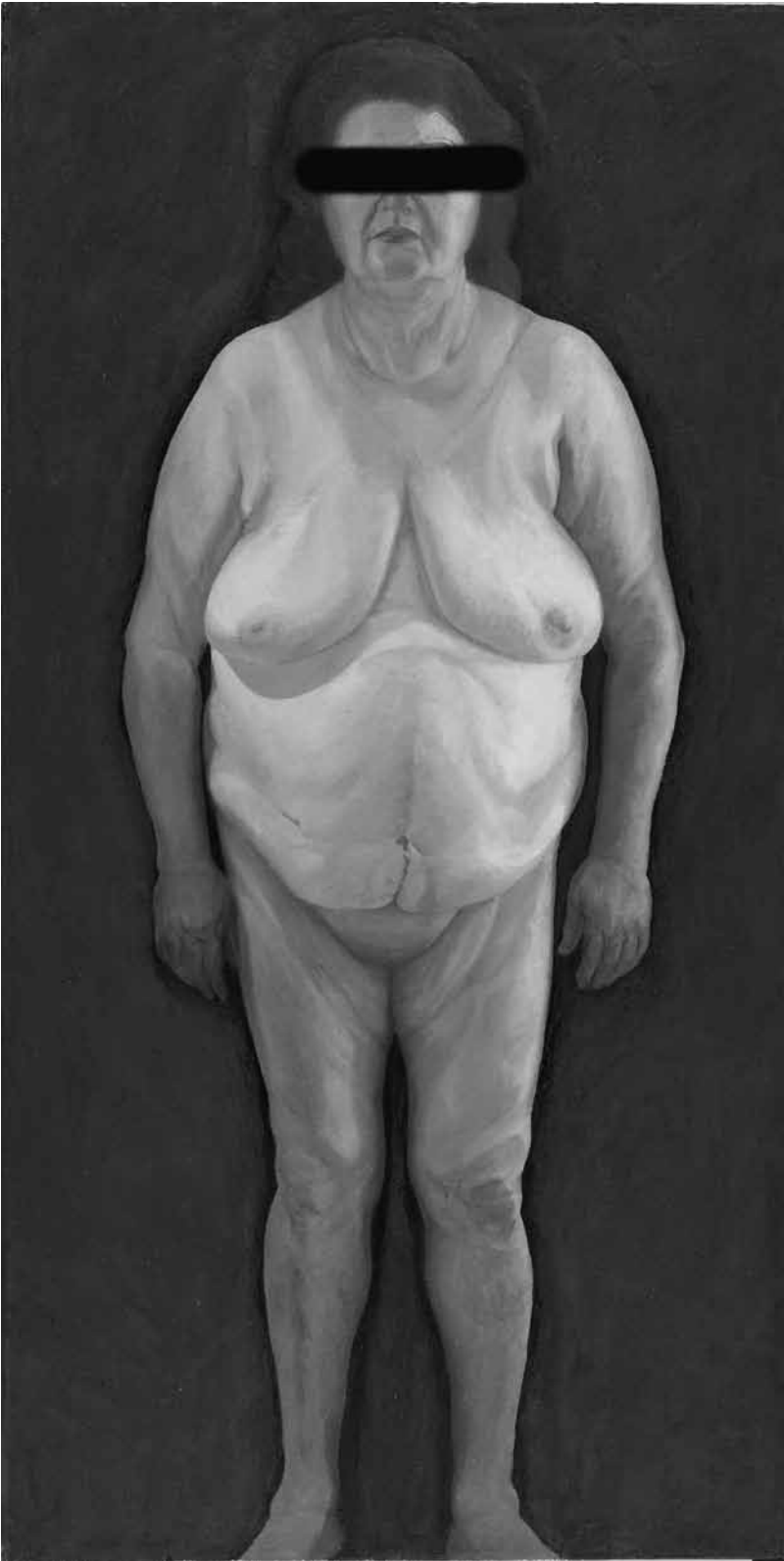


⁷
Resurrection of the Clones, published in the online magazine *Erev Rav: Art. Culture*. on November 7, 2011, a conversation between Miriam Gamburd and Hava Raucher about Raucher's exhibition *The City Square*, presented at the Artists House in Tel Aviv.

have always been painted, even though they came to us without paint, white statues, and that is how they entered our culture. The Greek marble statues were painted in bright colors – lapis lazuli blue and bright terracotta. The paint, together with the sun, created a symphony that is hard to describe today.

Hava: I surmise that they decorated them with a thin coat of clean paint. I am not sure that worked in the statue's favor, and maybe it's a good thing that they came to us white and devoid of paint, free of distractions. Because painting a statue is a form of interference. The statue objects. It doesn't want to be a painting.

It was not an easy battle, but the only way I had to bring the statues to life or, as you put it, "to resurrect the clones," was through painting. I come from painting and, ultimately, I always return to it.⁷



of a woman sculpted before he began sculpting his long statues.

Miriam: Giacometti cannot be ignored. His figures stand alongside one another, long and narrow, figures that were consumed by external tension. Everything pressures the figures – the tension of life, society, the air enveloping them – they have lost their flesh. Your figures are clones who have been resurrected. I fantasize your installation as a band of clones who have been resurrected, standing and staring in amazement at the world revealed before their eyes.

Hava: You are taking this to a very apocalyptic place. We have the destruction of the original – man, and in his place a band of clones appears. Why the insistence on clones?

Miriam: Because you cast the same figure several times and place it in the crowd. It's the same figure from the same mold and it is standing in the same position. You sculpt yourself and duplicate yourself, and nobody knows which is the original and which is the copy. In the 1930s, Walter Benjamin predicted that the original would lose its authenticity and aura because of the ability to duplicate it. Do you feel that the original that you sculpted has lost its value because of the replication. Come to think of it, where is the original?

Hava: The original has disappeared. It has been destroyed. It's sitting in a pail of water at Gabi's foundry, waiting to be turned into recycled clay, as in "for dust you are, and unto dust shall you return".

The replica is important, and I find the process fascinating, including the trials and tribulations that I suffer throughout the difficult casting process. Every statue requires hours of corrections, and the painting process is also exhausting and takes quite some time. It's not exactly the mass duplication process through photography and offset printing that Walter Benjamin was talking about. I want to fill the city square with dozens or even hundreds of figures, and this is the only way to achieve it. The city square is the final work.

Unlike painting, sculpting has a wonderful feature: It is multifaceted, you can turn the figure around and create infinite perspectives. All you have to do is turn it a little, and the figure looks completely different.

There is also the psychological aspect. A person looks at himself in the mirror and sees a figure, ostensibly an identical figure, a perfect doppelganger, but what he actually sees is a mirror image, a picture with a

slight distortion. Of course you can ask which is the original and which is the copy, and attempt to comprehend the reflected image.

"No healthy person, it appears, can fail to make some addition that might be called perverse to the normal sexual aim," wrote Freud in his book, Three Essays on the Theory of Sexuality.

The doppelgangers in the installation are not identical, each is different, each is a mirror image with a slight distortion, a distorted replica.

Miriam: This group of statues is not of this world, and that's why I called them clones who have been reborn. What we have here is a phenomenon that is unnatural, almost mystical. The figures stand on their own two feet. A statue cannot stand balanced on just two points. The sculptor always adds a third point, at the very least. This is common knowledge for anyone who has studied sculpting. Yours all stand by themselves, on their own two feet. That is rare, and virtually impossible. One or two statues, maybe, but all of them. It really is very rare. What force is holding them?

Hava: I have no idea. I never studied sculpting and I didn't know about the three points.

Miriam: Don't play the innocent. You painted figurative paintings and you have an MA from the US.

Hava: At the art department at Washington University where I studied, there was vehement opposition to realistic painting. We dealt mainly with concepts, and my works from that period are very conceptual. Only when I returned to Israel did I teach myself realistic painting.

Miriam: The conceptual element in this work of yours is indeed very strong.

The way you paint the statues is what makes them come to life. They aren't painted a single color; they are painted in coats, lots of purples, greens and blues, under the flesh tone. Every figure reminds me of Lazarus, the man that Jesus resurrected. Lazarus was resurrected in a body bearing signs of decay.

Hava: The Impressionists understood color very well. They understood that those colors of decay, blues, purples and greens, are the way to resurrect the body. I work in oils on statues made of hollow aluminum the way I worked with paint on canvas in order to create an illusion of the human body. I was surprised to discover that this is much harder.

Miriam: The Greek statues in the Parthenon were painted. Sculptures

a woman's self-actualization is achieved through her children and that she is nothing but a tool for them.

Written in Amharic or Haya and her Daughters is a triptych with an Ethiopian woman in the middle, an Ethiopian mother flanked by two girls. A mother who, in terms of her traditional place in the triptych, is equivalent to the Holy Mother, standing against the backdrop of her personal biography, which she wrote in Amharic directly on the canvas. The story of how she got up and took action, late in her pregnancy and with a baby in her arms, left her husband and immigrated to Israel in order to escape from the traditional oppression of women. An unusual choice in light of the culture from which she comes. The choice of a proud life, free of oppression.

Chapter Six Sculptures

The City Square. Aluminum statues
painted with oil paint, 70-80 cm high.



In 2011, I set up the City Square, an installation of dozens of "smaller than life" [80 cm high] sculptures at the Artists House in Tel Aviv. Figures of dozens of men and a few women, fully nude.

A conversation between Miriam Gamburd and Hava Raucher

Miriam: why the city square?

Hava: The image that I thought about when I began making the statues was a tremendous crowd of figures, small people standing naked before their maker. Their nakedness is existential and, in my humble opinion, it is devoid of even the slightest hint of eroticism. As you know, hints of eroticism are in the eye of the beholder, and he may interpret it as he pleases.

The intention is to create a place of assembly, a city square, an open field, a stadium, an amphitheater – a place capable of containing a large number of people. In my imagination, I saw hundreds of people assembling, but in this exhibition I managed to set up only dozens.

The figures assemble in anticipation for something important that is about to happen, but it is not clear what.

Miriam: The installation is somewhat reminiscent of Rodin's *The Burghers of Calais*. Rodin's figures do not stand on a high pedestal, as was customary up to that time; instead, they are positioned at the viewer's eye level. His statues are larger than life, and this is characteristic of classical sculpture.

If you sculpt statues of normal height and place them in a vast city square, a place where there are people, the statues will appear smaller than their normal height, and that's why they used to make them bigger. This is one of the rules that remained unbroken until George Segal, who created life-size body castings. I remember that as a student, I was astonished. It represented iconoclasm, and that ran counter to everything I had learned. I was taught that a professional sculptor will never sculpt a life-size human figure positioned in an urban space. The statue must be larger than life. You, intuitively, do not fashion life-size figures. Instead, you make them smaller than life. You violate this law.

There is no conversation between equals between observer and statue, the observer lowers his gaze and observes them from above. It is unclear whether the figures are natural or supernatural. Your city square is imaginary. You simulate a city square inside the closed gallery building, which is a postmodern and conceptual act. You remove the city square from its historical urban context. This is a procession of people who do not move, a static procession. There is a paradoxical effect here. We see people walking somewhere without moving from their place.

The City Square as a place of assembly has precedents in ancient pagan sculpture. The first statues known to man are circles of large stones with proportions very similar to those of the human figure: Stonehenge in England from the Stone Age; the standing heads of Easter Islands which was apparently a ritual site; the columns in Greece that became women-like caryatids in place of columns bearing the weight of the building; and, of course, we can add the terracotta warriors of Xian, China and the photographs of hundreds of nude figures by Spencer Tunick, who turns the figures into texture, rendering them of no importance in and of themselves.

Hava: Two years ago I wandered through New York's museums and galleries, and what excited me the most was an early Giacometti, the head

old Ethiopian woman, in the middle, flanked by her two daughters. I encountered Haya by chance. Blinded by her blonde beauty and up to my ears in descriptions of fascinating young Ethiopian women, I started to paint Aviva. At the end of the summer she returned to her studies and I couldn't find anyone else [they were all working and studying].

Aviva suggested that I paint her mother, Haya. I agreed. This was the start of a fascinating journey into Haya's world.

We spent months sitting opposite each in the studio. Haya told me her story. How she left her husband and immigrated to Israel on her own, late in her pregnancy and with a baby in her arms, in order to escape from the traditional oppression of women in Ethiopia.

Haya wrote her story in Amharic, directly on the canvas behind her painted image.

"My younger sister got married when she was seven years old. They came from a neighboring village and took her to her husband. My father did not want to give her away, she was young, and he wanted her to continue her studies. His sister, my aunt, said that it was not good for a woman to study too much, for if she would, she would become a prostitute. Let her get married, she will go to her husband and bring children into the world. My father listened to her. They carried her away on their back; she was little and could not walk long distances. She wept, did not want to leave. She used to run away and come back home. She made my brother and my aunt angry; they used to shout at her and beat her, Go back to your husband, they said. Her husband's family promised my family not to touch her for three years. When she was ten years old she ran away, and came back home after being beaten and with a big bruise on her forehead, she did not want to sleep with her husband because she was so young. At the age of twelve she became pregnant, and things settled down. She stopped running away. She gave birth to a son, and later to twin girls. When they were six months old they died, one after the other. Then she gave birth to a son who died when he was four. My sister suffered a great deal and finally contracted heart disease. She was very sick and my mother and father would pray all the time that she should not die. She divorced her husband and came home. My mother and father were constantly remorseful. If she had continued her studies and had not gotten married when she was seven she would not have been so sick. At the age of 25 my little sister died."

6

Published in the periodical
The Terminal, in its *Writings by*
Artists section, in September 2007.



I was married by force and gave birth to another daughter. He was a very old man with children, a good and honorable man, he didn't ask me to wash his feet and kiss them. In Ethiopia, a woman must respect the man, keep her eyes downcast, do what he says, not talk to anyone else, serve him and wash his feet when he comes home. Whenever someone entered the house and talked to me, he got angry. And it was hard. I wanted to immigrate to the Land of Israel. My uncle came and said: act sensibly, he won't let you go. Your father will immigrate to the Land of Israel and you will be left alone. Leave him, you're four months pregnant, go with your father. I went to Addis Ababa with my father. I was in my ninth month, my father was supposed to immigrate to the Land of Israel, he gave up his place and waited for me to give birth. It was a difficult delivery. Thirteen days later he immigrated to the Land of Israel. I was left alone with a baby and a little girl. They wouldn't let young people immigrate, only old people. I spent two hard years in Addis Ababa. In 1991 they came and took us on the plane."

At last I came to the Land of Israel, I kissed the ground, I prayed and I was glad, I didn't bring a husband, thank God."⁶

On October 11, 2007, I went out into the street again. I set up the installation *Sacred Mothers*, giant digital prints wrapping the outside of the Tel Aviv Artists House building. The work creates a kind of temple, a hall, a place of worship of the Jewish mother.

The installation consists of two figures, one a young religious mother and the other a mature Ethiopian woman beside her daughters.

Hodayah and her Eleven Children is the figure of a religious young woman staring distantly and disconnectedly at the eleven babies extended towards her on a large hand. The babies in the painting are numbered. Outside the painting the numbers appear, with the names of the children alongside them: Matanya, Shmayah, Nehemiah, Moria, Bruriah, Batya, Bat-El, Gabriel, Gedaliah, Tehila and Yeshua. In Hebrew, all these names contain the name of God. Ten human children and one missing angel.

The work asks questions about rigid social orders, the sanctity of motherhood, and the possibility or impossibility of a woman to choose. A society in which there are young women who marry at a very early age and give birth to one child after another as part the social norm or as a result of social pressure exerted on them. A society that conveys the message that

Committee, if they are artists, realize that they will find it difficult to define both the problem and the limit?

The central feature of Alharizi Street in Tel Aviv is that it is a small street with a special building in the middle – the Artists House. This house is a place of vibrant and dynamic contemporary culture and is one of the factors that affect the quality of life on the street.

The woman next door didn't like Calendar Girls, pictures of an excessively thin young girl and older women in seductive positions flaunting the remains of their beauty. These are not conventionally beautiful models, and therefore the works raise questions about presenting the female body and feminine beauty in a way that incorporates humor, criticism and cultural provocation. And they can be seen as a feminist statement that runs counter to other advertisements scattered throughout the city on billboards and buildings, including high-rise buildings overlooking the Ayalon Highway, where women display their bodies for purposes of advertising and consumerism. Is displaying body parts for commercial purposes not 'content that is problematic for the location,' while the body of a dressed woman, painted as an object of art, is 'content that is problematic for the location'? Where and what is the boundary between the two?

Is it not the Committee's job to explain to the complainant that this is content of artistic value?

Will the cultural agenda of Tel Aviv be determined by the taste of the woman next door, who is willing to restrain herself when faced with the sight Yael Bar Zohar's or Sendi Bar's breasts plastered on buildings in Tel Aviv for the purpose of selling brands?

Is it possible that the Committee censored the work on the wall of the Artists House for reasons of modesty? The figures are scantily clad, two in swimsuits and one in a gown revealing her shoulders, arms and legs. If the reason is modesty, then similarly clad women are walking around on your very own promenade, Mr. Mayor, and if a neighbor on Hayarkon Street complains about women who are neither young nor beautiful walking around with bare shoulders or exposed knees, will you close the beach?

Poems by Hava Pinchas Cohen, two of which have appeared in books published by Am Oved and Hakibbutz Ha'meuchad, as part of its Rhythm Series. Poems of Sluts will soon be published by Hakibbutz Ha'meuchad, as part of its Rhythm Series. The poems have been acclaimed by readers

and the establishment. Has the fact that the poems moved from the book into the street altered their quality?

One of Hava Raucher's works was displayed in the Museum of Hebrew Union College in New York, as part of a group exhibition, along with American artists such as George Segal, Kiki Smith and Art Spiegelman. This was a yearlong exhibition. We would like to remind you that the institution trains Conservative rabbis. None of the rabbis asked to have it removed.

Works by Hava Raucher are now hanging in Kedumim Square in Old Jaffa, opposite one of Christianity's holiest churches, and to the best of our knowledge the priests and monks have no problem with them. It turns out that Conservative rabbis and Orthodox priests have no problem with older women and aging bodies, but the Tel Aviv Municipality does.

Poems of Sluts are local and social poetry, poems written on the shores of Jaffa (the author's hometown). They were written out of respect and identification with woman's place and out of pain for that selfsame place, i.e. giving without receiving anything in return.

Can you, Mr. Mayor, and the erudite Artistic Committee, tell us what complaint was made and what is the reason for removing the work that is seen by an audience of passersby? What are the boundaries that separate displaying a woman's body for economic and commercial reasons and displaying a woman's body as part of a work with artistic and social messages?"⁵

The works received a great deal of media coverage and survived on the wall for three months.

⁵
Published in *Maarav*, an online Hebrew-language magazine dedicated to culture, media and art, on April 13, 2005.

Chapter Five Written in Amharic

Ethiopian women and girls.
Oil on canvas, 2004-2010.



Blonde Ethiopian girls, girls in transit between East and West. I associated their beauty and noble stature with ancient Egyptian sculptures of women. I painted them like sculptures, works of art, proud, free and independent.

Written in Amharic is an enormous triptych with Haya, an

4
Orna Silverman, *Multidirectional Interpretation of the Sacrifice of Isaac in the 1980s: Political-Social Directions*, the Virtual Library of the CET, The Center for Educational Technology, Mandel Leadership Institute, 2009.

the. The separation between the two scenes, on the one hand, and their integration in the same painting on the other – directly connect the viewer to Israel in 2005, to the Biblical text and to the national Zionist myth of the sacrifice of Isaac. One possible interpretation is that the soldier lying there is Isaac, who is prepared to be sacrificed of his own free will and out of a belief in the righteousness of the act. The woman in the upper part of the painting is the soldier's mother who, in Israeli reality, sacrifices her son and is suffering. She is the image of women in Jewish tradition who sacrificed their sons and suffered, like Isaac's mother Sarah, whose suffering is described in Jewish texts, and Hannah from the story of Hannah and her seven sons. The sacrificing mother appears in art in the form of Mary, mother of Jesus, in Pieta scenes, the suffering women in Picasso's Guernica, the women in Kadishman's Sacrifice works and more. The mother and her soldier son in Hava Raucher's work express a grim and fatal collaboration in a contemporary sacrifice. The narrow format in which the figures are positioned creates a sense of solitary confinement, a quasi jail from which there is no escape."⁴

I exhibited at the "Summer/Katif" exhibition in July 2005, a month before the actual evacuation of the people who lived there. Not because I objected to the disengagement, [at the time I supported the disengagement, in the hope that it would bring peace], but because I saw displacement and suffering. Suffering of displaced persons, and suffering cannot be measured in terms of justified or unjustified. Just as murder is murder, and there is no justification for murder in the name of one national narrative or another. The late Zippora Luria, curator of the exhibition, an amazing woman, called on leftwing and rightwing artists to come and exhibit as a show of empathy for the suffering of the displaced. Few leftwing artists assented, for fear of being branded as "radical" rightwing artists.

Chapter Four Temptation

Older women and one young woman,
scantly clad. 1996-2004, oil on canvas.



Life-size figures, drawn from observation. I appear in the corner of the painting, reflected in the mirror, observing the painted figures, as if they were on the stage of a theater. The painting is deceptive, indefinable, full of dualities, shadows, reflections and mirror images.

Scantly clad older female figures in seductive positions. They can be seen as a feminist statement, giving rise to a discourse about ideal body image stereotypes, about the ritual that was created around these figures and about the inability to cope with the appearance of the aging body.

In 2005, I set up *Calendar Girls and Poems of Sluts*, a huge installation of digital prints, on the outer wall of the Tel Aviv Artists House. My scantily clad images, a young anorexic woman and two elderly women, and *Poems of Sluts*, by poet Hava Pinhas Cohen.

Images of scantily clad older women are considered an insult. And although they were not nude, the Tel Aviv Municipality asked us to remove them from the wall because of "problematic content for the location." Following this request we sent an open letter to the mayor.

"Dear Mr. Mayor,

We have been asked to remove from the outer wall of the Artists House on Alharizi Street a work of art combining plastic art and poetry: *Calendar Girls* by Hava Raucher and *Poems of Sluts* by Hava Pinchas Cohen, due to censorship on the part of the Municipal Sculpture Committee headed by Dan Eitan. The Committee's reasons: "The Committee wishes to point out that despite the desire to avoid censorship, the Committee bears responsibility for the content of works in the public domain, since this is a small street in a residential area the work has been found to include content that is problematic for the location.'

The question is, what is that 'content that is problematic for the location'? The Committee did not explain what content of the work it was referring to in using the term "content." Is it the plastic arts? Or the poetry? Why didn't the letter include a definition of the problematic content? Isn't the very failure to define the content an indication that the members of the



This is the response of the editor of Vesti's culture supplement to the article published in the Israeli art magazine Four on Five in November 1994:

"A charged exhibition of this type, painted in a hyper-realistic style par excellence, requires preliminary investigative work, because of the way the women were presented – new immigrants from Russia, mothers and grandmothers – in a concept that displays their plight and misery for all to see. It raises the problem of the image which, in her opinion, is harmful to the women themselves, their families and the entire Russian community."

Nudity of a mature woman was and is perceived as an insult. After this exhibition, I stopped painting fully nude women and switched to partial nudity.

I painted the "immigrants" out of empathy and complete identification with their situation as migrant refugees. I saw them as a quasi self-portrait.

Their situation was described very well by Professor Avishai Eyal:

"Some of Hava Raucher's paintings are also fitted with a pair of wings on either side of the canvas, like the shutters of an icon. These wings,' triangular at the top, recall the shape of a house, although since they are affixed lower than the upper edge of the canvas they serve to elevate it. The figures of the women are painted with their feet below the frame, their toes cut off, so that their 'elevation' detaches them from the ground. This hovering above the ground echoes the general dissociation of the figures from their backgrounds and emphasizes the sense of foreignness. These women have left one culture, never arriving in another. They are cut off from any context and not only are they unclothed, there is also no material object in their vicinity that might attest to their personality or their past. In this sense these are women that do not belong to any place or any time, they are lost in empty space, in a hostile environment and all they have left is their tormented body and their memories. It takes only a small step to see these paintings as secular Jewish icons, free of any religious mystery, presenting these women in a sort of eternal selection line before the eyes of an invisible officer who will seal their fate. The attributes of these figures as women, aged, Jewish, exiled and foreign categorically define their status and their future.

Hava Raucher strove to depict her memories and the figure of her mother through realistic portraits of new immigrants from Russia. In the

3
Professor Avishai Eyal, *Hava Raucher – Secular Icons, Four on Five* Vol. 42, May 1993.

process, perhaps unwillingly, she found herself creating a monumental icon of the figure of the female-saint, the eternal victim of historical upheavals and the claws of time."³

Chapter Three Sons

**The adolescent Nachshon
wants to be a war hero.
Oil on canvas 1994-1997.**



A series of three paintings of Nachshon that I painted from observation over a period of 18 months in real time, when he was fifteen, fifteen-and-a-half and sixteen. I appear in the corner of the painting, observing the boy like a mother raising her son.

Sacrifice, the painting that shows Nachshon lying down in the uniform of a soldier, is studied in the database of CET, the Center for Educational Technology.

"Amid diverse points of view on the binding of Isaac, as reflected in Israeli art from the 1980s onwards, there still appears the national viewpoint that perceives the young soldier as Isaac, and hence he is a sacrifice on the altar of the national Zionist ideal. This attitude is reflected in the work of Hava Raucher, displayed at the 'Summer/Katif' exhibition in July 2005. The painting shows a young soldier lying on a sort of bed which is actually a stone bunk. There are thin blue cushions at the soldier's head and under his feet. The soldier is wearing an undershirt, army fatigue pants and combat boots, his eyes are open and staring at the viewer, his face is alert and his hands are resting. Above him there is a narrow rectangle, which looks like a picture within a picture, located in the center of the upper part of the painting. Within the rectangle, part of a room is visible, from which the head of an elderly woman with a short haircut is also looking at the viewer. The woman's face is grim and the part of the room that she occupies is bare and unadorned, in shades of gray and purple.

The name of painting is *Sacrifice*. The style is realistic, a portrait of soldier who is ready, [with shoes on his feet] whose gun we do not see

Chapter Two Testimony

Larger than life nudes.
1990-1994 oil on canvas.



¹
See more images on pages 128-132.
The images are restoration, because they
were not found in the archives.

October 1994, a painting installation of nine huge works. Nine female figures, new immigrants from the CIS, drawn from observation, in real time, during the mass wave of immigration in 1990. Professor Gregory Ostrovsky, art critic for the Russian-language newspaper Vesti, wrote a highly favorable review of the exhibition. Vesti refused to publish it. Instead, it published a very large feature article in its culture supplement, with the nude women's eyes covered with a black stripe.¹

Professor Gregory Ostrovsky wrote:

"Anyone who visits Hava Raucher's exhibition for some 'pleasant excitement' may be disappointed. The modern art lover will not be greeted by landscapes, still lifes, abstracts or installations, but rather by nudes who hold you tight and won't let go.

Why do these anonymous women occupy your thoughts, feelings and imagination, steal your rest and disturb your slumber?

The title of the exhibition, Testimony, hints at the oath recited in court – 'the truth, the whole truth, and nothing but the truth.'

An artistic document that is, first and foremost, human testimony. Accuracy and reliability like those of a protocol, which ostensibly do not go with the freedom of creative imagination. Such documentary prose requires absolute dedication from the artist, along with a high level of professionalism and the full cooperation of the observer.

At first glance, everything looks very simple: nine portraits of women, larger than natural. Nine life-size frontal nudes standing in the same position, with their feet together and their arms at their sides. With no other accessories.

Eight of the nine portraits have a neutral monochromatic background without a hint of landscape, interior or linear perspective. Only one figure stands in the center of the exhibition, painted against a background of the Israeli landscape. A nude man on bare earth, 'for dust thou art, and unto dust shalt thou return.'

Mature women and even old women, whose bodies have lost their

suppleness, grace and youthful charm. The work of art does not deliberately stress, but also does not conceal, the signs of aging, wrinkles, loose skin, misshapen hands and feet, sagging breasts and belly. The works are completely devoid of eroticism, the paintings are about something else. This is testimony. The captions under the pictures say: Natasha in the Land of Israel; Dina in the Land of Israel; Ida; Liza. Not Natasha from Moscow, not Liza from Kishinev, but in the Land of Israel. And this is very important to the artist, the models and us.

The works present a collective image of the wave of Russian immigration of the 1990s, of those who embarked on the long hard road in order to immigrate to the Promised Land. Some of them perceive Aliyah (immigration to Israel) as the fulfillment of Zionism and a blessing for the Land of Israel, while others perceive it as an unbearably heavy burden.

Aliyah is an integral part of our reality and its history, so the image of the Aliyah must be realistic, reliable and unadorned, just like Hava Raucher's portraits.

Raucher spent three years painting the pictures. Each portrait is the result of hours of work. The artist worked thoroughly and seriously, amid focused and meticulous observation of the models whose bodies and faces tell their stories, just like the words in a book. A book about an entire generation that went through the Holocaust and found refuge in its own land after many trials and tribulations. Not only do the paintings tell the story of the entire generation – they also tell the story of those few people whose lives were fraught with suffering and loss.

Hava observes them with an objective gaze that is seemingly dispassionate, sober and uninvolved. But it is precisely through this observation that she achieves a highly emotionally charged connection and identifies her own self within her models.

The artist, who came to Israel from Bulgaria at a very early age, has much in common with these women. Their fate is similar to the fate of her mother, who experienced the events of the Holocaust in full. Despite the differences between the waves of immigration, they are essentially identical – like refugees, 'We are all more en route than at home.'

Testimony is a very personal and even intimate autobiography. The urge must be powerful enough to drive an Israeli artist [who is not a new immigrant] to create an exhibition devoted to a subject that is not popular."²

²
Professor Gregory Ostrovsky,
"About Hava Raucher's exhibition
at Arsuf gallery", *Four on Five*
Vol. 60, November 1994.

Journey to the A Journey of Six Chapters Fringes

Hava Raucher

The catalogue is a travelogue. A journey to the fringes, The fringes of the body and the fringes of the mind. The body that bears the marks of time and the mind that wanders into the realms of doubt. A journey to the people who walk along the roads, migrating from one country to another, and to the uprooted and displaced, roaming nowhere.

Chapter One Self Portrait

Portrait of the artist, without a physical figure, realistic, true to life. His face as reflected in the eyes of others. 1979-1984
acrylic, colored pencil, charcoal and oil on canvas.



The works were exhibited in the MFA thesis exhibition at Washington University in St. Louis, Missouri, USA. The university is ranked 30th in the world by the Academic Ranking of World Universities. The Art Department is outstanding. The teachers are leading artists and the atmosphere is very conceptual.

The works attempt to create a conflict between illusory painting that strives for perfection and misleads the eye, and authentic primitive painting done directly on canvas by people who are not skilled painters. They were asked to draw me, so as to create a collage, walking a fine line between the refined and learned, and the non-skilled, with references to the history of art emerging from this lack of knowledge.

Catalogue **Hava Raucher**
Exhibition **Venus Reaches Up**

Curator: Liav Mizrahi
Graphic design and production: Udi Goldstein
Photography: Avi Amsalem
English translation: Sue Goldian
Hebrew copy-editing: Bilha Luz
Printing: A.R. Printing Ltd.
Measurements are given in centimeters, height x width

© 2014, All rights All rights reserved to Hava Raucher
Do not copy, translate, broadcast by any means, stored in
a database, publicly display, publish, distribute by any
means, and re-edit any part of the material presented in
this catalog without prior written consent of Hava Raucher.

Printed in Israel 2014

hava-ra@bezeqint.net
www.havaraucher.com

December 2014, The Artist's House, Tel Aviv

Journey to the Fringes Hava Raucher	148
Venus Reaches Up Liav Mizrahi	126
CV	116
Works	112
Self Portrait 1979-1984	95
Testimony 1990-1994	83
Boys 1994-1997	67
Temptation 1996-2014	57
Written in Amharic 2004-2010	45
Sculpture 2010-2014	35

HAVA RAUCHER